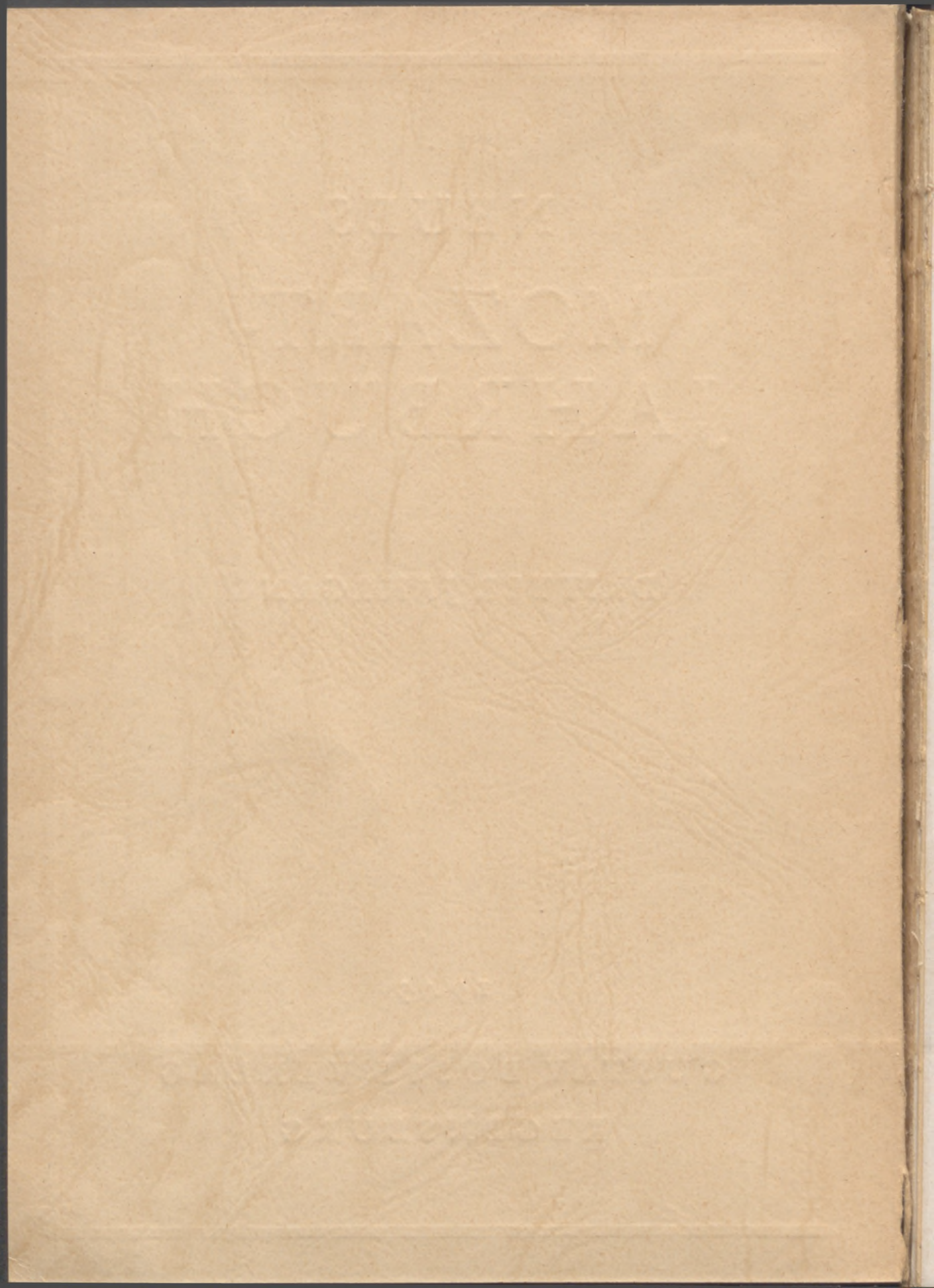
NEUES
MOZART-
JAHR-
BUCH
DRITTER
JAHRGANG

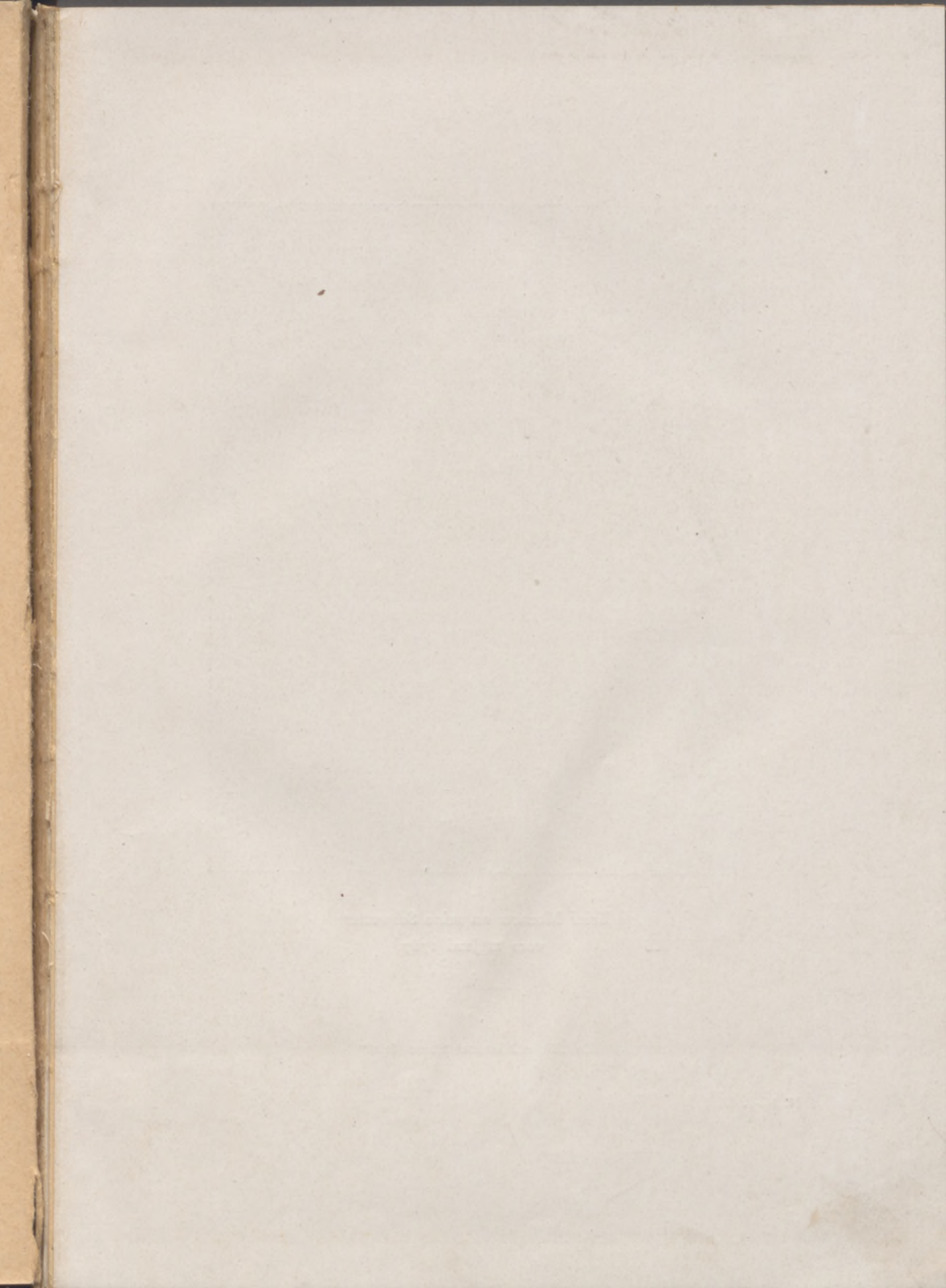
NEUES MOZART-JAHRBUCH

DRITTER JAHRGANG

1943

GUSTAV BOSSE VERLAG
REGENSBURG





Brief Mozarts an seine Schwester
vom 2. Juni 1787

Zu „Ein unbekannter Mozart-Brief“

NEUES MOZART-JAHRBUCH

IM AUFTRAGE

DES ZENTRALINSTITUTS FÜR MOZARTFORSCHUNG

AM MOZARTEUM SALZBURG

HERAUSGEGEBEN VON

ERICH VALENTIN

DRITTER JAHRGANG

1943

GUSTAV BOSSE VERLAG, REGENSBURG

*

Printed in Germany



Druck der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele zu Regensburg

Vorwort

Der Dritte Jahrgang des „Neuen Mozart-Jahrbuchs" sei mit dem dankerfüllten Gedenken an eine Persönlichkeit eröffnet, deren vielseitiges und umfassendes Wirken nicht nur für die Musikwissenschaft in ihrer Gesamtheit, sondern auch für ein Teilgebiet derselben, die Mozartforschung, fruchtbringend gewesen ist: am 14. Januar 1943 starb in München nach längerer Krankheit, aber doch unerwartet im Alter von 79 Jahren Geheimrat Prof. Dr. Adolf Sandberger. Eine Würdigung seines reichen Lebenswerkes, das er in unermüdlicher Arbeit als Forscher, Lehrer und Künstler vorbildhaft schuf, hat Ludwig Schiedermair an anderer Stelle[1] erschöpfend gegeben. Unsere Aufgabe ist es, seiner Verdienste um die Mozartforschung zu gedenken, der er schon durch seine Studien auf dem Gebiet der Haydn- und Beethovenforschung nahestand. Als langjähriger Freund der Stiftung Mozarteum, deren Zentralinstitut für Mozartforschung er von Anfang an — seit 1939 als Ehrenmitglied — angehörte, hat er stets aus der Fülle seines Wissens und seiner Erfahrungen Anregungen gegeben, in mancher Arbeitssitzung mit seinem Wort unlösbar scheinende Fragen zu klären vermocht, war immer mit Rat und Tat zur Hand und hat trotz seines hohen Alters jede ihm zur Verfügung stehende Zeit der Sache, die ihm Herzenssache war, gewidmet.

Von seinen Mozart-Arbeiten seien genannt[2]: „Zu Mozarts erster italienischer Reise" (1901), „Über zwei ehedem Mozart zugeschriebene Messen" (1907), Festrede anläßlich der Eröffnung des Augsburger Mozart-

---

[1] „Archiv für Musikforschung", Jahrg. 8, Heft 2/4, S. 66 ff.

[2] Vgl. Sandbergers „Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte" (München 1921), S. 282 ff., bzw. J. P. 1901 („Mozartiana"); „Alt-Augsburg" (Augsburg 1937, Heft 415), S. 50 ff.; „Neues Mozart-Jahrbuch" (Regensburg 1941, Jahrg. I), S. 24 ff.; „Augsburger Mozartbuch", Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben Bd. 15/16, Augsburg 1942/43), S. 30 ff.

hauses (1937), „Zu Mozarts Münchener und Mannheimer Aufenthalten“ (1941) und die Veröffentlichung von Mozarts Pariser Sinfonie (K.V. Anh. 8 = K V III 311a).

Die Verehrung, die Sandberger bei seinen Schülern und Berufskameraden genoß, wird bei all denen, die das Glück hatten, seiner Schule angehört und mit ihm zusammen gearbeitet zu haben, in der Verpflichtung, sein Werk und sein Vermächtnis dadurch in Ehren zu halten, daß sie seine Lebensleistung zum Vorbild wählen, fortdauern. Die Stiftung Mozarteum, und in ihr besonders das Zentralinstitut für Mozartforschung, wird sich ihm stets in Dankbarkeit verbunden fühlen und seinen Namen als den des Seniors ihrer Forschungsarbeit mit denen jener Männer nennen, die in ihrer Geschichte entscheidend gewirkt haben: Franz von Hilleprandt, Carl von Sterneck und Friedrich Gehmacher.

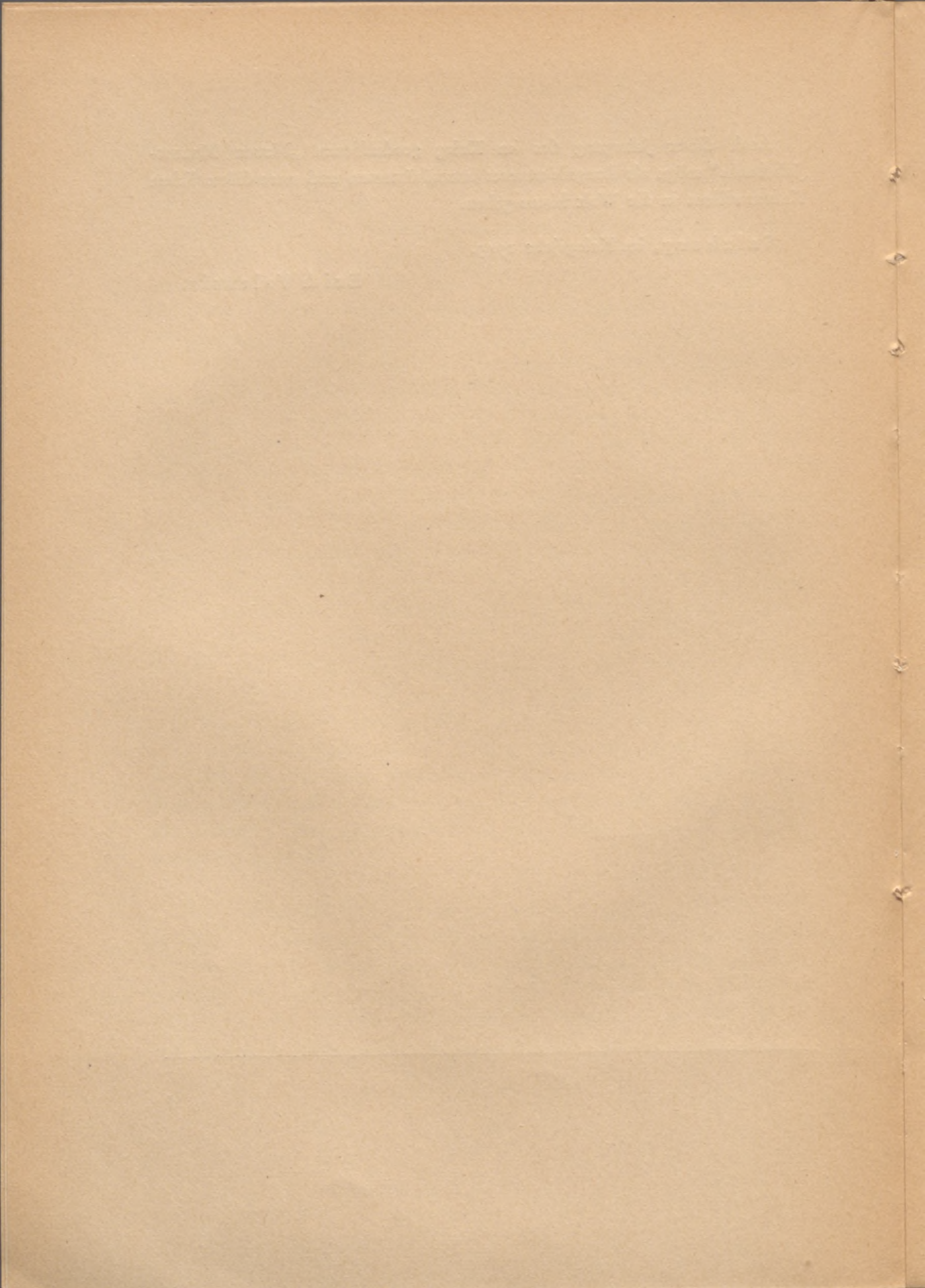
Nicht weniger erschütternd als die Nachricht vom Tode Adolf Sandbergers war die Kunde vom plötzlichen Ableben des Verlegers und Ehrensenators der Universität Köln, G u s t a v B o s s e, der am 27. August 1943 in Regensburg im Alter von 59 Jahren mitten aus der Arbeit gerissen wurde. Als Mitglied der Mozartgemeinde der Stiftung Mozarteum fühlte er sich der Mozartsache persönlich aufs engste verbunden. Darüber hinaus aber hat er als Verleger des „Neuen Mozart-Jahrbuchs“ in derselben hochherzigen und selbstlosen Haltung, mit der er stets da zur Stelle war, wo es um die Belange der deutschen Musik ging, in vorausschauender Erkenntnis — nicht als „Geschäftsmann“, sondern als Freund — die Arbeit mit allen ihm zur Verfügung stehenden Kräften gefördert. In dem großen Pionier der deutschen Musik verliert auch unsere Sache, die er zu der seinen machte, einen aufrichtigen Kameraden, dessen Andenken in Ehren gehalten werden soll.

Der vorliegende dritte Jahrgang des „Neuen Mozart-Jahrbuchs“ beschäftigt sich mit Themen, die Familie, Umwelt, Leben und Nachwirken Mozarts mit z. T. völlig neuen Forschungsergebnissen und Mitteilungen gewidmet sind, nicht zuletzt aber auch dem sein Werk behandelnden Fragenkreis, der durch die fortschreitenden Vorarbeiten zur Gesamtausgabe begreiflicherweise erneut die Aufmerksamkeit auf sich zieht.

Auch dieser Jahrgang des im Krieg geschaffenen „Neuen Mozart-Jahrbuchs“ möge als Zeugnis unseres unerschütterten und unerschütterlichen Kulturwillens in die Welt hinausgehen.

Salzburg, im Kriegsjahr 1943.

Erich Valentin.



Inhalt

Verzeichnis der Abbildungen

Mozart und die Romantik

Von Ludwig Schiedermair[1]

Meine bisherigen Vorträge in unserer Forschungsgemeinschaft, die sich nicht allein an die wissenschaftliche Fachwelt richteten, galten der Gesamtpersönlichkeit des großen Meisters, um dessen Erbe wir uns gerade in Salzburg zum kulturellen Besten unseres Volkes bemühen, dann im vergangenen Gedenkjahr der ungeschminkten Darlegung von Mozarts letzten Lebensmonaten und besonders der weitreichenden Wirkungen, die seine Werke auf die produktiven Geister der Folgezeit ausübten. Mein diesjähriger Vortrag möchte nun ein Problem kurz behandeln, das wohl schon von den Zeitgenossen in ihrer besonderen Auffassung, aber dann nur gelegentlich und mehr peripherisch berührt wurde oder auch zuweilen in Bausch und Bogen zur Beweisführung bestimmter Kunstanschauungen und Kunstauffassungen diente.

Bei der Erörterung dieses Problems soll nun der Blick nicht so sehr von einer späteren Zeit, die im Verlauf des Jahrhunderts unter politischen und geistigen Wandlungen ihre eigenen künstlerischen Ideale verfocht und durchsetzte, auf Mozart gerichtet sein, als vielmehr auf Mozart selbst und die Beziehungen, die sich in dieser Hinsicht von seinem Werk zu der musikalischen Produktion der folgenden Generationen des Jahrhunderts herstellen lassen, ohne daß den Zielen späterer Generationen zuliebe zu gewaltsamen Deutungen und Interpretationen gegriffen werden soll. Dabei wird es nicht etwa auf die Feststellungen von Einflüssen und Einwirkungen an sich ankommen, die von Mozart ausgingen, sondern auf das, was sich an einzelnen Zügen eines späteren Kunstwillens und Kunstideals bereits in Mozarts Werk regt und kundgibt.

[1] Vortrag, gehalten auf dem Mozart-Tag der Stiftung Mozarteum und zur Eröffnung der Tagung des Zentralinstituts für Mozartforschung am Mozarteum in Salzburg 1942.

Wenn wir Mozart mit der Romantik in eine Verbindung bringen, so sind zunächst zwei Bemerkungen vorauszuschicken, um von vornherein Mißverständnisse und Mißdeutungen zu vermeiden. Einmal ist der Begriff der Romantik zu umreissen bzw. abzugrenzen, und dann ist schon gleich von vorneherein jeder Vermutung der Boden zu entziehen, als sollte Mozart etwa in die Nähe C. M. von Webers oder Robert Schumanns und anderer gerückt werden, in dem Bemühen, die Zeitsphäre der deutschen musikalischen Klassik einzuengen und in ihren Zeitbereich die besondere Romantik des 19. Jahrhunderts vorauszuverlegen.

Es kann sich hier nicht darum handeln, die Romantik in dem allgemeinen Sinne aufzufassen, nach dem jeder große Künstler schließlich schlechthin ein Romantiker, also keine lediglich intellektuell schaffende Persönlichkeit ist, sondern ihr Begriff soll sich vielmehr auf die geistigen und künstlerischen Strömungen beziehen, die eine aufblühende besondere Romantik des 19. Jahrhunderts in sich begreift. Die Übernahme dieser periodischen Kunst- und Stilbezeichnung scheint mir auch heute noch keineswegs überholt oder veraltet, weil sie nicht lediglich auf äußere Vorgänge und Abläufe, sondern bei richtiger Auffassung und Interpretation immerhin auf innere Wesenheiten Bezug nimmt und diese mit sprachlichen Mitteln auszudrücken sucht. Dabei darf wohl auch angemerkt werden, daß diese musikalische Romantik künstlerisch selbstverständlich nicht jenes vernichtende Urteil verdient, in dem sich zeitweise manche unreife und übereifrige Kritiker in unzulässigen Verallgemeinerungen gefielen und gefallen, wie ja auch die Exzesse neuzeitlicher Zerstörer, die an die Kunst der musikalischen Klassik und damit auch Mozarts die Axt anlegen wollten, bereits seit längerem in ihre Schranken zurückgewiesen und von der Oberfläche verschwunden sind. Und wenn sich später nach den großen musikalischen Zeiten des Jahrhunderts Dekadenzerscheinungen bemerkbar machten, so sind hierfür nicht die klassischen und romantischen Musiker verantwortlich, sondern die Nachfolger, die nicht mehr die künstlerischen und geistigen Kräfte besaßen, das große Erbe ihrer Vorgänger rein zu bewahren und selbständig auf ihm künstlerisch weiterzubauen.

Schon seit längerem hat sich die Forschung mit dieser Romantik, namentlich soweit sie sich in der Dichtung und bildenden Kunst äußerte, ein-

gehend befaßt. Es ist hier nicht der Ort, auf diese Untersuchungen und ihre Ergebnisse namentlich geisteswissenschaftlicher Art im einzelnen näher einzugehen. Es genügt, in Kürze und andeutend auf den Umbruch hinzuweisen, der sich damals auch auf musikalischem Gebiete vollzog und allmählich das klassische musikalische Ideal durchsetzte und veränderte. Es war das veränderte Weltgefühl, das im politischen und geistigen Wandel zur entscheidenden Geltung gelangte, die zunehmende Lösung des Irrationalen oder „Wunderbaren", wie E. T. A. Hoffmann es nennt, aus der straffen Bindung des klassischen Lebenswillens, die erneute, bisher gebannte Hinneigung zu geheimnisvollen, ans Chaotische grenzenden Untergründen, die Flucht aus der tragischen Wirklichkeit der Gegenwart ins Erträumte, Unwirkliche, Ferne. Wir wissen, wie dabei die literarische Romantik zur Sicherung neuer Grundlagen der musikalischen Gestaltung beitrug, die sich aus dem psychischen Wandel ergaben. Und wir wissen auch, wie unter diesen Umständen und Verhältnissen nicht unmittelbar, aber allmählich und geradezu zwangsläufig die musikalische Gestaltung andersgearteten Formen und Bildungen unterlag, Architektur, Ausdrucksweise und Klangwelt neuen Zielen folgte. Dabei ist nicht zu übersehen, daß nirgends die Brücke zur Vergangenheit vollends abgebrochen und das klassische Ideal etwa als abgelebt völlig preisgegeben wurde. Diese musikalische Romantik ist an alle die großen und glänzenden Namen des 19. Jahrhunderts geknüpft, deren schöpferische Leistungen zu unseren wertvollsten musikalischen Kulturgütern zählen.

Diesem Kreis der deutschen musikalischen Romantiker kann nun der klassische Meister Mozart, wie ihn die heutige deutsche Forschung sieht, nicht zugezählt werden, weil er von jenen Zeit- und Kunstströmungen nicht erfaßt war und auch nicht erfaßt sein wollte, selbst wenn in ihm Ahnungen eines nahenden Zeit- und musikalischen Stilwandels aufsteigen mochten. Er blieb verankert in seinem Ideal, dessen künstlerische Offenbarung wir wegen des Gleichgewichts der schöpferischen Kräfte der Phantasie und des Intellekts, der tektonischen Gestaltung und der ästhetischen Haltung als klassisch bezeichnen. Wohl aber zeigen sich innerhalb dieser Mozartschen Sphäre, deren Grenzen nie preisgegeben sind, einzelne Blickpunkte und Züge, die in Bezirke hineinreichen, aus denen später auch die

musikalische Romantik des kommenden Jahrhunderts schöpfte. Und über diese Blickpunkte und Züge, die wohlgemerkt das klassische Ideal weder gefährdeten noch gelegentlich gar zerstörten, soll hier nur einiges in Kürze ausgesagt werden, wobei ich mir wohl bewußt bin, daß dadurch das Gesamtbild von Mozarts Persönlichkeit und Kunst, wie es die heutige deutsche Mozartforschung sieht, nicht irgendwie entscheidend geändert, vielleicht aber etwa in Einzelheiten verfeinert werden kann.

Es ist zunächst doch immerhin bemerkenswert, mit welcher Vorliebe sich Mozart dem Märchen und Märchenhaften zuwandte. Bekannt ist, daß er gern Märchenbücher, wie z. B. „Tausend und eine Nacht", zur Hand nahm und las, und ebenso bekannt ist, daß die „Entführung" und die „Zauberflöte" in Fabel und Ausführung ans Märchenhafte grenzen oder dieses direkt aufgreifen. Auch die Geisterszenen des „Don Giovanni" gehören dieser Welt an. Allein diese Märchenlektüre und die Stoffwahl des Märchenhaften sind an sich noch nicht entscheidend. Zahlreiche produktive Opernmusiker jener Zeit, nicht nur Deutschlands, haben sich durch Märchen anregen lassen und ihnen Stoffe und Motive für die Musikbühne entnommen. Diese Stoffbearbeitungen und Motivübernahmen wie ihre musikalische Einkleidung und Gestaltung verflüchtigten sich aber zeitgemäß entweder in bläßliche Allegorien oder verloren sich in effektvolle Ausstattungsaktionen oder sanken zur gruselig ausstaffierten Zauberposse herab. Das Märchenhafte war also im Sinne der Aufklärung rationalisiert oder zugunsten des Theatralischen seines inneren Zaubers beraubt. Jedoch für Mozart ist das Märchen und Märchenhafte nicht ein bloßer, damals mondäner Singspielstoff, der mit zeitgemäßen Mitteln zu bewältigen war und für dessen geheimnisvolle Auftritte gangbare musikalische Illustrierungen bis zu den Vorbildern der älteren Orakelszenen herangezogen werden konnten. Für Mozart bedeutet das Märchen nicht ein zugkräftiges, oberflächliches Illusionsstück, sondern vielmehr die Lösung vom Alltag, den Blick in die Ferne, die ehrfurchtsvolle Schau in die Unwirklichkeit, in das Reich des „Wunderbaren" wie dies E. T. A. Hoffmann, der große Mozartverehrer und Mozartkenner, bezeichnet. Auch eine Briefstelle Mozarts von der Mannheim-Pariser Reise an den Vater darf in diesem Zusammenhang erwähnt werden, in der es in psy-

chologisch bemerkenswerter Weise heißt: „Was will denn dies sagen, lustige Träume? — Über das Träumen halte ich mich nicht auf, denn da ist kein Sterblicher auf dem ganzen Erdboden, der nicht manchmal träumet! — Allein lustige Träume! — Ruhige Träume, erquickende, süße Träume! — das ist es; — Träume, die, wenn sie wirklich wären, mein mehr traueriges als lustiges Leben leidentlich machen würden." Dieses Träumen ist für Mozart die Flucht in das Reich der Phantasie, die auch seine eigenen persönlichen Wünsche vergoldet.

Von dieser Schau des „Wunderbaren" aus ist nun bei Mozart die musikalische Gestaltung bis in Einzelheiten seiner Charakterdramatik bestimmt; ihr sind alle ihm zur Verfügung stehenden musikalischen Mittel des Melodischen, des Harmonischen, Rhythmischen und Klanglichen dienstbar gemacht. Darum heben sich auch die dramatischen Gestalten, die der Märchensphäre angehören, nicht nur wegen ihrer immer wieder bewunderten musikalischen Charakteristik aus der zeitgenössischen Produktion turmhoch heraus, sondern auch wegen ihrer Einbezogenheit in die Mozartsche Märchenwelt. Dies zeigt sich nicht bloß bei Hauptgestalten wie dem schwärmerischen Belmonte der „Entführung" oder dem fein ziselierten Liebespaar der „Zauberflöte", sondern ebenso bei Personen, die der eigentlichen Märchenwelt ferner stehen oder ihr nur als drastische Figuren angehören, wie dem Osmin, dessen Melodie denn auch an der bezeichnenden Stelle vom Mondenschein nicht grotesk ins Buffoneske verfällt, vielmehr mit zarten Flötenfiguren umsponnen wird. Auch die drei Knaben der „Zauberflöte" gehen in diese Sphäre ein und erfahren dadurch eine Beseelung, die sie einer unverständlichen, frostigen Allegorie entrückt. Mozart erreicht dies nicht durch eine bloß äußerliche musikalische Angleichung an die textlichen Vorlagen, sondern allein durch seine musikalische Gestaltung.

Diese Mozartsche Schau des Märchenhaften ist in ihren Grundlagen mit der späterer Romantiker verwandt, sie ist in gleichen Urbezirken beheimatet, jedoch in Ziel und Gestaltung bestehen entscheidende Unterschiede. Wie schon die Wanderung des Liebespaares durch Feuer und Wasser in der „Zauberflöte" ersehen läßt, ist bei Mozart das phantastische, tonmalerische Element musikalisch auf ein Mindestmaß beschränkt. Die

Naturauffassung, die Beziehung von Natur und Mensch, ist bei Mozart nicht die späterer Romantiker, auf die künstlerisch musikalische Darstellung und Versinnbildlichung von Naturereignissen und Naturerscheinungen ist Verzicht geleistet. Nicht die Wirkungen des Wunderbaren stehen im Vordergrund, sondern das in ihm beschlossene, ihm innewohnende Geheimnisvolle. Vor allem wird dabei auch die Architektur des klassischen Gestaltungswillens nicht irgendwie wesentlich gelockert oder geändert, das Märchenhafte bleibt vielmehr in ihr verankert.

Von dieser Mozartschen Schau werden auch Szenen erfaßt, die, wie im „Don Giovanni", vom Unheimlichen, Katastrophalen umschattet sind, die zwar nicht direkt dem Märchenhaften zugehören und nach Mozarts Intention auch nicht zugehören sollen, aber sich doch auf ungewöhnliche, jenseits der Wirklichkeit liegende Wundervorgänge erstrecken. Auch die Komthurszenen entzieht Mozarts musikalische Phantasie ebenso einem krassen Naturalismus wie der niederen Ebene einer gruseligen Buffonerie. Die musikalische Darstellung des Grauenvollen und Geisterhaften wächst in die Region des über das Irdische Hinausreichenden hinein und entzündet sich auch hier an der inneren Substanz der Schreckensvorgänge, nicht an den hierdurch hervorgerufenen Begleit- und Folgeerscheinungen, wobei die klassische Formung erhalten bleibt. Der Blick richtet sich in tragischer Würde auf das Erhabene, Übersinnliche an sich, auf die Scheidegrenze zwischen Leben und Tod, und versinkt nicht in die Abgründe des Dunklen, Hoffnungslosen, Lichtlosen. Mozart sieht die Geisterszenen weder naturalistisch noch rationalistisch, er wendet sich den Begebnissen als dem Phänomen schicksalshafter Mächte mit Ehrfurcht zu, ohne sie aber auch enträtseln oder ausdeuteln zu wollen. So ergeben sich auch hier mit ähnlichen späteren romantischen Gestaltungen trotz gemeinsamer Ausgangspunkte und bewußter Realistik bedeutungsvolle Unterschiede.

Bei diesem künstlerischen Verhalten Mozarts beobachten wir Form- und Klangbildungen, die sich scheinbar von dem klassischen Gestaltungsideal trennen und die Richtung zur späteren Romantik einschlagen. In der Sprecherszene des ersten „Zauberflöte"-Finale erfährt das dramatische Rezitativ durch die gegenseitige Durchdringung rezitativischer und ariosliedhafter Abschnitte eine neuartige Gestaltung und erinnert dadurch an

Form- und Gestaltungszüge der späteren Romantik. Diese Beobachtung ist schon verschiedentlich hervorgehoben worden, und es ist auch zutreffend, daß hier eine Rezitativ-Behandlung in Erscheinung tritt, die von dem damals üblichen Rezitativ-Stil, namentlich der Italiener, abweicht und mit späteren romantischen Gestaltungsvorgängen verglichen werden kann. Aber auch hier ist die Verbundenheit von Mozarts dramatischem Rezitativ mit dem klassischen Gestaltungswillen nicht etwa gelöst, und zudem unterliegt das Verhältnis von Wort, Ton und Szene nicht der andersgerichteten Problematik der späteren Romantik. So lassen sich diese Rezitativbildungen, so sehr sie aus der zeitgenössischen Produktion herausragen und mit romantischen Auflösungen klassischer Formungen äußere Ähnlichkeiten aufzuweisen haben, wohl kaum in eine nähere innere Beziehung zum späteren romantischen Ideal bringen, da sie auf einem textlich bedingten, rein musikalischen, und nicht auf einem gesamtdramatischen Problem fußen. Schon eher können in dieser Hinsicht Eigentümlichkeiten der Instrumentation und des Instrumentariums sowie besondere Klangwirkungen in Betracht gezogen werden.

Es ist bekannt, daß für Mozart bestimmte Tonarten eine besondere Bedeutung erlangen, daß also die Wahl bestimmter Tonarten weder auf Zufälligkeiten noch technischen Rücksichtnahmen beruht, sondern daß sie ästhetisch und symbolisch begründet ist. Man braucht sich nur an die g-moll-Sinfonie oder an die d-moll-Stellen des „Don Giovanni" und an die Es-dur-Abschnitte der „Zauberflöte" zu erinnern. Das sind, wie dann bei Beethoven, absichtsvolle Vorgänge, die später von den Romantikern bewußt aufgegriffen werden, wie dies schon die fis-moll- und c-moll-Tonart von Webers Wolfsschluchts-Musik oder die A-dur- und fis-moll-Tonart von Wagners „Lohengrin" bekunden. Und auch der stete Tonalitätswechsel in Pedrillos Mohrenland-Siziliane der „Entführung" verfolgt ein ähnliches Ziel. Mit dieser ästhetisch bedingten Tonartenwahl verbindet sich bei Mozart die Verwendung damals seltener oder selten gebrauchter Instrumente, wie der Bassetthörner in „Zauberflöte" und „Requiem", und eine damals ungewöhnliche Instrumentierung mit gedämpften Trompeten und Piano-Akkorden der Posaunen in „Don Giovanni" und „Zauberflöte", während dagegen die Heranziehung von Harmonika und Orgelwalze zu

Instrumentalstücken lediglich durch diese damals modischen Instrumente veranlaßt wurde. Auch hier sind Gestaltungszüge erkennbar, die mit denen späterer Romantiker auf gleicher Ebene liegen, aber ebenso auch die Distanzierungen. Sie werden bei Mozart durch seine schon in der Entstehungszeit der „Entführung“ klar geäußerten und fortan festgehaltenen Grundansichten musikalisch-dramatischer Darstellung hervorgerufen, bei den späteren Romantikern durch die andere Ziele verfolgenden Kunstanschauungen, durch Gefühlsverdichtungen und Gefühlssteigerungen.

Besondere Fälle ergeben sich nun, wenn es sich um einen Begriff handelt, den wir im allgemeinen Sprachgebrauch vielfach sehr weitherzig mit „Stimmung“ bezeichnen, ihn zugleich aber auch auf besondere musikalische Gestaltungen begrenzter Gefühlsbezirke und Gefühlsvorgänge beziehen, wie sie in der musikalischen Romantik des 19. Jahrhunderts in Erscheinung treten. Inwieweit und ob es in der Musik des 18. Jahrhunderts angebracht sein dürfte, bei einer Einheitlichkeit und Geschlossenheit des musikalischen Ablaufs den Begriff der Stimmung zu gebrauchen, sei dahingestellt. Dagegen kommen wohl keine Unklarheiten auf, wenn wir in Oper, Sinfonie und Lied der musikalischen Romantik des 19. Jahrhunderts von der Stimmung eines Idylls, eines Schreckensvorgangs, einer Nachtszene sprechen, weil hier durch die besondere Art der musikalischen Gestaltung nicht zuletzt in Klang und Dynamik bestimmte Vorstellungen erweckt werden, die mit unserer Auffassung der musikalischen Romantik des 19. Jahrhunderts verflochten sind. Für die Einheitlichkeit und Geschlossenheit der Szenen an sich finden sich bei einem Künstler vom Range Mozarts begreiflicherweise zahlreiche Gestaltungen, aber auch in anderer Hinsicht stoßen wir bei Mozart auf außerordentliche Gebilde, wenn wir uns in sein Werk nur einigermaßen einfühlsam vertiefen und unser Augenmerk auf die drei großen Nachtbilder des „Figaro“, des „Don Giovanni“ und der „Zauberflöte“ richten.

Gleich zu Beginn des „Don Giovanni“ werden wir Zeuge nächtlicher Vorgänge, die der Handlung einen eigentümlichen exponierenden Auftakt geben und deren innere Triebkräfte bereits mit vollendeter Deutlichkeit in Bewegung setzen. Von dem angstvollen Geplapper Leporellos sticht die Haltung des Kavaliers ab; dem Erregungsausbruch Donna Annas folgt die pathetische Aufforderung des Komthurs; die dämonische Todesdrohung



Mr. Alessandro Muselli ... 15. Giug.o 1764
Ottavio Padcani ... 15. Giug.o 1764
Giuseppe Cando ... 15. Giug.o 1764
Abb.e D. Bortolo Lorenzi Acclam.e ... 20 Ag.o 1764
Co. Filippo Emiley ... primo Mag.o 1766
Co. K.r Marco Verità Generale Acc.e primo Mag.o 1766
Baron Giuseppe Ablacco Acc.o ... 20 Aprile 1767
M.e Francesco Albergati Capacelli Ciamberlano e Generale Ajut.e di S. M. Rè di Polonia ... 23. 7bre 1767
Co. Antonio Montanari Privilegiato 8 Mag.o 1770
Aggregato a norma del Capitolo ... 5. Febbr.o 1772
Co. Alessandro Buri ... 28 Mag.o 1770
Co. Luigi Franco ... 28 Mag.o 1770
M.e Francesco Malaspina ... 28 Mag.o 1770
Co. K.r Comend.r F. Filippo Rambaldi 28 Mag.o 1770
Co. Giò Batta d'Arco Acclam.e ... 18. 7bre 1770
P. Giuseppe Pacchiaudi Teat. Acc.e ... 18. 7bre 1770
Co. Marc Ant. Moriscalchi ... 18. 7bre 1770
Co. Cesare Bevilacqua ... 18. 7bre 1770
M.e Giò Francesco Dionisi ... 4 Mag.o 1771
S. E. ... Alvise Mocenigo ...
Camillo d'Alcenago ... 21 Marzo 1772
Co. Cesare Marioni ... 21 Marzo 1772
Co. Giuliano Roveretti ... 21 Marzo 1772

(Abb. 1) Titelblatt und Mitgliederverzeichnis 1764—1772
der „Statuti dell' Academia Filarmonica" von Verona

Zu „Neues zu Mozarts erster Italienreise"



(Abb. 2) Marchesa Chiara Carlotti
geb. Contessa Negri



(Abb. 3) Marchesa Pulcheria Carlotti
geb. Contessa d'Arco

Zu „Neues zu Mozarts erster Italienreise"

Don Giovannis leitet den Zweikampf ein; stockende Exclamationen künden den nahenden Tod des im Duell Unterlegenen und das Orchester dichtet ein klagendes Schlußritornell hinzu. Diese Ensembleszene ist schon seit langem immer wieder als eine der großen dramatischen Leistungen Mozarts hervorgehoben worden. Aber in ihr steckt neben der auf höchste Spannung gerichteten dramatischen Konzentration und der innerhalb des Ensembles erreichten plastisch-individuellen Charakterzeichnung der einzelnen Personen noch ein besonderer, bisher weniger beachteter Zug. Ein Hauch unheimlichen Ernstes und tragischer Schauer legt sich wie ein unheildrohendes Vorzeichen über die nächtlichen Vorgänge. Weder die Leidenschaftseruption der Seria noch das tragische Pathos Gluckscher Provenienz gelangen bewußt zur vollen Entfaltung. Nicht die Lautheit ist vorherrschend, sondern eine gewisse Gedämpftheit breitet sich über das Ganze aus. Neben sotto voce und piano und pianissimo kommt es, abgesehen von einigen stärker betonten Baßgängen der Duellillustration nur zum Fortepiano, Sforzato und Forte. Das Orchester verzichtet auf Trompeten und Posaunen sowie auf stärkere Affekt-Kommentierungen. So ist die ganze Szene wie zwischen Hell und Dunkel in ein eigenartiges Zwielicht gerückt und geht in eine seltsam auf- und abklingende Stimmung ein.

Ein weiteres Nachtbild, freilich von anderer Situation, entrollt die Gartenszene am Schlusse von „Figaros Hochzeit". Um die Deutung dieser Szene, in der die als Gräfin verkleidete Kammerzofe Susanne das Rezitativ „Endlich naht sich die Stunde" anstimmt und in die Arie „O komm' und säume nicht" hinübergleitet, haben sich schon lange unterschiedliche Auffassungen bemüht. Der einen Deutung, daß in diesem monologischen Gesang die „wahre Stimme des Herzens" mitschwingt, steht die andere einer teilweise parodistischen Haltung gegenüber, und dieser wieder die der Doppelsinnigkeit. Auf die hier zutage tretende Problematik soll in diesem Zusammenhang nicht eingegangen werden; aber wie sich auch die Auffassungen in dieser Hinsicht voneinander trennen, in dem einen Punkt werden sie sich begegnen müssen: daß es sich in dieser Szene um einen musikalischen Vorgang von eigenartiger Prägung und wesentlicher dramatischer Bedeutung handelt, der sich im Dunkel der Nacht innerhalb der Gartenbosketts abspielt. Mögen auch die Siziliano-Rhythmen und die Pizzicato-

Begleitungen der Instrumente sowie die kleinen Tonmalereien zuweilen an zeitgenössische Ständchenmusik gemahnen, mögen die Melodien auch etwa einer Doppelsinnigkeit zustreben oder nicht doch vielmehr von einem unzweideutigen, wahren Gefühlsausdruck erfüllt sein, entscheidend ist doch wohl das seltsame Fluidum, der Zauber und Duft der nächtlichen Natur, die hier tatsächlich der Mozartschen Musik entquellen und nicht von den Bewunderern Mozartscher Kunst in die Szene nachträglich hineininterpretiert wurden. Hier äußert sich bei Mozart eine Naturerfassung, die sich weder dem Rationalismus der zeitgenössischen Produktion nähert, also vom Zeitgeist entfernt, noch, um ein Wort Beethovens sinngemäß aufzugreifen, den Ausdruck der Empfindungen der Malerei aufopfert. Über Rezitativ und Arie spannt sich ein einheitlicher Bogen, alles ist nach Mozarts Vorschrift getaucht in ein schwebendes Piano mit leisen Hebungen und Senkungen, sehnsüchtigen und huschenden Motiven, Fermaten und kleinen Einsprüchen der Bläser, und ruft, wie wir auch hier mit Recht sagen dürfen, bewußt eine eigenartige, zauberhafte Stimmung hervor.

Das dritte Nachtbild ist der „Zauberflöte“ eingegliedert. Pamina schläft in der Blumenlaube, der Mond scheint über eine Gartenlandschaft, der Mohr Monostatos schleicht heran. Über die Absichten dieses von lüsterner Begehrlichkeit durchschüttelten Patrons besteht kein Zweifel. Er ist keineswegs eine zweite halblustige und komisch wirkende Figur, wie ihn zahlreiche Aufführungen noch bis heute zu zeigen pflegen, sondern die scharfumrissene Kontrastgestalt zu Tamino, der Mozart durch seine Musik ebenfalls frisch pulsierendes Leben eingehaucht hat. So wird ihm gerade in jener Szene eine wichtige dramatische Funktion zuteil und damit ein besonderes, konzentriertes Arienstück überantwortet. Aber diese Arie holt jetzt nicht wie in einer Seria zu einem wilden Affektausbruch aus, sondern geht in ein durchweg festgehaltenes Pianissimo ein, in das nur im Mittelsatz Mezzofortepiano-Akzente hineinfahren. Zischelnde Akkorde der Streicher umschwirren dabei die girrende Melodie der ersten Geigen, die durch Flöte und durch Pikkolo-Flöte verstärkt wird. Die Singstimme umkreist in zäher Hartnäckigkeit den einen Ton C. Das Ganze soll nach der szenischen Vorschrift klingen und gespielt werden, als „wenn die Musik in weiter Entfernung wäre“. Die musikalische Gestaltung verfolgt also das

Ziel, auf den Charakter des Monostatos ein besonderes Licht zu werfen, und erreicht dies auch in vollendeter Weise. Aber darüber hinaus wird der szenische Vorgang — und dies ist nicht etwa nebensächlich — musikalisch der Wirklichkeit, einer mehr oder weniger naturalistisch gezeichneten Vergewaltigungsszene entzogen; Gesang und Instrumentenspiel verschmelzen mit der mondbeschienenen Nachtlandschaft. Das Ganze schwebt wie ein böser Traum Paminas an uns vorüber und wird durch Mozarts Kunst zu einem traumhaften Stimmungsbild umgeschaffen.

Von diesen tief erfühlten und bewußt gestalteten Nachtbildern führt eine Linie zu einer in seiner Art ebenso eigenartigen, später weltberühmt gewordenen liedartigen Motette für vier Stimmen, Streicher und Orgel, zum „Ave verum", das Mozarts letztem Schaffensjahr angehört. Gliederung und Aufbau dieses kleinen Werkes sind schon oft beschrieben und gewürdigt worden: die Symmetrie und viertaktige Gliederung, das Anschwellen und Absinken der melodischen Linien, die sinnbedingten Modulationen und harmonischen Feinheiten, die homophone, aber allmählich stimmige Haltung, die Ritornelle und sanft wiegenden Bewegungen der Instrumente. Und immer wieder ist auch geahnt worden, daß mit der Aufzeigung dieser formalen Züge das Wesen dieses kleinen Kunstwerks noch nicht erschöpfend erfaßt wird. Das Wesen ist vielmehr beschlossen in der fast undefinierbaren Gesamtstimmung, von der der ganze Satz getragen ist. Wenn man der wahrscheinlichen Annahme sich anschließt, daß die Motette für eine Prozession einer Badener Juni-Andacht geschrieben wurde, so kann man sich Szenerie und Aufgebot, Blumensegen und Farbenfülle, Weihrauchschwenken und Glockenklang leicht vorstellen, wie sie damals der religiösen sommerlichen Feier einer als Heilbad bekannten, aber doch ländlich gebliebenen Örtlichkeit dienten. In dieses Milieu war nach altem Brauch die Musik einbezogen und hatte das ihrige zum öffentlichen Gottesbekenntnis beizutragen. So kam es auf Veranlassung eines befreundeten Badener Chorregenten zur Komposition der Motette. Und wenn man sich nun weiterhin dieses „Ave verum" in diese Atmosphäre hineindenkt, so dürfte einem zum Bewußtsein kommen, wie dieses Stück zwar dem allgemeinen Charakter des Anlasses entsprach, aber in seinem künstlerischen Höhenflug ähnliche Gelegenheitskompositionen der damaligen

Zeit turmhoch überragte. Und was dem kirchlichen Vorgang selbst an romantisierenden Zügen anhaften mochte, ging nun durch Mozarts Musik — und das ist das Bedeutsame — in eine echte künstlerische Gesamtstimmung erlesener Schönheit und überkonfessioneller Frömmigkeit ein.

Diese künstlerische Gesamtstimmung des „Ave verum" wird zunächst erreicht durch das vorgeschriebene „sotto voce", das offenbar für den ganzen Satz ohne wesentliche Modifikation festzuhalten ist, damit der Hauch stiller, rührender Wehmut, der wie ein feingewobener Schleier ausgebreitet ist, nicht durch zu laute dynamische Akzente verletzt wird. Stimmenbewegung, Modulation und Instrumentenbegleitung ordnen sich dieser einheitlichen Ausdrucksweise, diesen zarten Hebungen und Senkungen des musikalischen Ablaufs ein. Auch wo einzelne Textworte zu Ausdrucksbetonungen anregten und hervorgehoben werden sollen, bleibt die musikalische Verhaltenheit gewahrt. Diese Gesamtstimmung mit ihrem von allem Erdenhaften Gelöstsein gerät aber bei aller tektonischen Ordnung und Gliederung auch geradezu ins Verschwimmende, Verfließende, fast möchte man sagen Impressionistische und strebt einer Verklärung zu. Weder musikalisches Barock noch musikalische Klassik neigen zur musikalischen Verklärung. Weder Sebastian Bachs Todessehnen, seine protestantische „Lust abzuscheiden" und mit dem Herrn vereinigt zu werden, noch Beethovens metaphysisches Verlangen führen in künstlerischer Gestaltung zu dieser Art Verklärung, wohl aber die transzendentalen Erlösungs-Phantasien der Romantiker, wie schon Richard Wagners originaler „Holländer"-Schluß erweisen dürfte. Hier stoßen wir demnach auf einen Berührungspunkt zwischen Mozart und späteren Romantikern, wobei ein von einem dunkeln Drang erfüllter, mystischer Zug beide enger miteinander verbindet.

Wenn wir diese kurzen Darlegungen, die nur Andeutungen bringen konnten, überblicken, so darf wohl gesagt werden, daß sie auf Besonderheiten in Mozarts Kunst aufmerksam zu machen suchten, die bisher entweder nur nebenher oder meist überhaupt nicht Beachtung gefunden hatten, die jedoch dem Gesamtbild von Mozarts künstlerischer Persönlichkeit und seines Werkes zugehören und aufs neue den enormen Radius von Mozarts Schöpferkraft und Schöpferleistung bekunden. Diese Aufzeigungen verfolgen weder den Zweck, den festen Grund und Boden, auf dem die

deutsche Mozart-Forschung von heute ruht und auch wohl weiterhin ruhen wird, irgendwie zu erschüttern, noch wollen sie den Versuch einer Schwergewichtsverlagerung der Anschauungen und Erkenntnisse von Mozarts Kunst in die Wege leiten. Aber sie können vielleicht doch dazu beitragen, die enorme Weite von Mozarts künstlerischem Blickfeld und seiner Gestaltungskraft erneut unter Beweis zu stellen und dadurch unsere bisherigen Auffassungen zu ergänzen. Dabei kann es sich nicht allein um ein rein antiquarisches, nur retrospektives Forschungsbemühen zur Klärung stilistischer Einzelheiten handeln. Denn in unserer Zeit, in der Mozarts Kunst mehr denn je lebendig ist und weiteste Kreise unseres Volkes in zunehmendem Maße erfaßt, erhebt und innerlich stärkt, wird auch jedes Forschungsbemühen um Mozart einer echten, verantwortungsbewußten, lebendigen Kulturpflege dienen und zum Nutzen gereichen.

Neues zu Mozarts erster Italienreise

Von Erich Schenk

Die Erhellung aller Einzelheiten von Mozarts Reisen, somit das Wissen um die durch sein Weilen geweihten Orte wie insbesondere um die Lebensschicksale jener Persönlichkeiten, die ihm begegneten, wobei die Art der Beziehung verschiedene Grade von ablehnender Mißgunst, bequemer Gleichgültigkeit über ergriffene Zeugenschaft der hinreißenden Äußerungen seines Genies zu begeisterter Förderung umfaßt — die Klärung all dieser Probleme bildet heute immer noch eine vordringliche Aufgabe der Mozartforschung. Sie wird nur in ausdauernder Klein- und Zusammenarbeit vieler zu lösen sein, wobei die Ergiebigkeit der Nachforschungen namentlich in italienischen Archiven für den Kenner außer Zweifel steht. Der Einzelne muß sich vorerst allerdings noch mit Gelegenheitsfunden zufrieden geben, die für spätere systematische Arbeiten nicht ohne Nutzen sein dürften. In diesem Sinne sollen auch die folgenden Mitteilungen gewertet werden.

1. Mozart in Verona

Die vierzehn glücklichen Tage, die dem vierzehnjährigen Mozart am Beginn der ersten Italienreise in Verona beschieden waren (27. Dezember 1769 bis 10. Jänner 1770) und die dem Knaben außer ungewöhnlich herzlichen Sympathiebeweisen von Seiten des geistig so außerordentlich interessierten Veroneser Adels, wohlhabenden Bürgertums, der hohen Geistlichkeit und der Künstlerschaft, vor allem ein grundlegendes Kunsterlebnis, nämlich die italienische Oper im Mutterlande des europäischen Musiktheaters selbst, bescherten — sie gehören zu den noch wenig erhellten Abschnitten von Mozarts Leben. Während die Beziehungen zu Rovereto bereits mit Glück untersucht wurden[1], begnügte man sich hinsichtlich Veronas im wesentlichen

[1] Renato Lunelli „Mozart nel Trentino" in „Studi Trentini" V. (Trento 1924).

mit der Auswertung der von Nissen, Jahn, Torri[2] und Schiedermair erschlossenen Dokumente, ohne dieselben einer kritischen, archivalisch unterbauten Überprüfung zu unterziehen.

Die in dem wichtigen Brief Leopold Mozarts vom 7. Jänner 1770[3], bzw. in seinen Reiseaufzeichnungen[4] erwähnten Persönlichkeiten gehören größtenteils den vorgenannten Gesellschaftskreisen an, wobei sich unter den Adeligen wiederum Angehörige von Familien finden, die jener altehrwürdigen „Accademia Filarmonica" leitende Persönlichkeiten stellten, die seit ihrer Begründung (1543) bis auf den heutigen Tag einen wesentlichen Faktor des Musiklebens der herrlichen Stadt an der Etsch bildet[5].

Was nun Mozarts Beziehungen zu dieser Akademie anbelangt, so ist zunächst grundsätzlich festzustellen, daß letztere Wolfgang Amadeus unterm 5. Jänner 1771 wohl zu ihrem Kapellmeister, nicht aber zu ihrem Mitgliede ernannte, wie in der einschlägigen Mozartliteratur irrtümlich zu lesen ist. Diese Tatsache ergibt sich sowohl aus dem bekannten Sitzungsprotokoll (Jahn-Abert II/938) wie aus der Mitgliederliste[6], von der das schmucke Titelblatt und die in Frage kommende Seite, auf der Mozart nicht aufscheint (Abb. 1), mitgeteilt sei.

Im Jahre 1770 setzte sich das Direktorium, das jeweils ein Jahr (vom April an) seines Amtes waltete, aus folgenden Adeligen zusammen:

---

[2] Luigi Torri „Il Mozart a Verona" in „Il Veneto Musicale" II. (Padova 1911).

[3] Ludwig Schiedermair „Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie" III. (München 1914) S. 6 ff.

[4] „Leopold Mozarts Reise-Aufzeichnungen 1763—1771", herausg. von Arthur Schurig (Dresden 1920) S. 50.

[5] Giuseppe Turrini „L'accademia Filarmonica di Verona dalla sua fondazione (Maggio 1543) al 1600 e il suo patrimonio musicale antico" in „Atti dell' Accademia di Agricultura, Scienze e Lettere di Verona" Serie V. Vol XVIII. (Verona 1940). Dem Verfasser dieser ausgezeichneten Arbeit und gelehrten Leiter der Bibliotheca capitolare in Verona, Monsignore D. G. Turrini, bin ich für weitestgehende Unterstützung meiner Studien zu aufrichtigstem Dank verpflichtet. Insbesondere verdanke ich ihm die Kenntnis jener Aktenstücke aus dem Archiv der „Accademia Filarmonica", denen ich die Angaben über die Zusammensetzung des Direktoriums im Jahre 1770 sowie von Mozarts Verhältnis zur genannten Gesellschaft entnehmen konnte.

[6] „Statuti dell' Accademia Filarmonica"-Archiv d. Acc. Fil. Verona Manoscr. 51.

Präsident	Conte Giuseppe Carlo di Sarego
Leiter (Gouvernatore) . . .	Conte Gianfrancesco Murari Brà
Rat (Consigliere)	Conte Lodovico Moscardo
Zensor (Censore)	Marchese Alessandro Carlotti
Schriftführer (Cancelliere) . .	Conte Philippo di Emilei
Einnehmer (Esattore)	Conte Giacomo Verità
Kassier (Cassiere)	Nobile Francesco Nichesola

Der schon von Leopold Mozart betonte aristokratische Grundcharakter der Veroneser Akademie[7] wird also aus dieser Übersicht unmittelbar deutlich. Hier scheint auch der von Vater Mozart erwähnte Marchese Carlotti als Zensor auf. Es handelt sich offenbar um Marchese Alessandro Carlotti, der 1740 als Sohn des Marchese Antonio Carlotti und der Contessa Chiara Negri geboren wurde. Er war „Cavaliere dell'ordine di San Giovanni di Gerusaleme" und Ratsmitglied. Seine Aufnahme in die philharmonische Akademie war am 17. März 1762 erfolgt. Zur Zeit von Mozarts erstem Aufenthalt noch ledigen Standes, vermählte er sich am 26. Mai 1772 mit Contessa Pulcheria d'Arco, also einem Mitgliede der Familie, aus der jener Salzburgische Obersthofmeister unrühmlichen Angedenkens, Graf Georg Anton Felix, entsproß. Vater Mozart notiert demnach in seinen Reiseaufzeichnungen auch „Marchese Carlotti e la sua Sgra. Madre", also jene Contessa Chiara Negri, von der ein Bild im Carlottischen Familienbesitz überliefert ist[8] (Abb. 2). Die Klärung der verwandtschaftlichen Beziehungen Pulcheria d'Arcos zu dem genannten Salzburgischen Hofbeamten steht noch aus; immerhin kann auch ihr Bild mitgeteilt werden (Abb. 3). Zweifellos ist ihr ja Mozart auf der zweiten und dritten Italienreise begegnet. Alessandro Carlotti starb am 9. April 1828[9].

Ein von Leopold Mozart in Brief und Reiseaufzeichnungen genannter Conte Carlo Emilei (Mozart schreibt falsch Emili bzw. Emily) findet sich zwar unter den Mitgliedern der „Accademia Filarmonica" nicht, wohl

[7] Schiedermair a. a. O. S. 15.

[8] Marchesa Carlotti bin ich für die Erlaubnis zur Wiedergabe zu ergebenstem Dank verbunden.

[9] Francesco Schröder „Repertorio Genealogico delle Famiglie confermate nobili e dei Titolati Nobili esistenti nelle Provincie Veneti" (Venezia 1830), S. 209 f.

aber ein Conte Philippo Emilei, der am 1. Mai 1766 in die Akademie aufgenommen wurde. Vielleicht liegt bei Mozart ein Versehen vor. Auch die Familie Emilei zählt zu den ältesten Adelsfamilien Veronas[10].

An zweiter Stelle scheint dann unter den in den Reiseaufzeichnungen vermerkten Adeligen, an die Mozarts „recomendiert waren", ein Sproß jener Familie Giusti del Giardino, die seit dem 15. Jahrhundert der Republik Venedig eine Reihe von Staatsdienern und Militärs stellte und auch heute noch in Verona lebt. Vermutlich handelt es sich um Conte Francesco Giusti del Giardino, der mit einer Marchesa Antonia Guarianti vermählt war. Der Ehe entsproß ein Sohn Gomberto (geb. 5. August 1763, gest. 1830); dies ist wohl der von L. Mozart genannte „piccolo figlio"[11]. Garten und Palast Giusti, wo Mozarts zweimal speisten, gehören noch heute zu den besonderen Sehenswürdigkeiten von Verona. Die herrlichen Gartenanlagen mit Zypressenallee, Statuen, plätschernden Brunnen und Felsengrotten durch Mosaikschmuck und Muschelverputz geziert, auch wundervoller Fernsicht von der Felsenterrasse herab mochten unsere Reisenden lebhaft an das heimische Hellbrunn erinnert haben (Abb. 4).

Leopold Mozart empfiehlt der Gattin, in Johann Georg Keyßlers „Neuester Reise durch Deutschland, Böhmen, Ungarn, die Schweiz, Italien und Lothringen" (Hannover 1740, 1741² und 1751³) über den Giustischen Garten nachzulesen. Der diesbezügliche Absatz lautet: „In dem ehemaligen baduarischen Garten, der itzt dem Comte Justi gehöret, siehet man eine treffliche Allee von dicken Cypressen, darunter viele über hundert Fuße hoch und über zweyhundert Jahre alt sind. Dieser Garten ist mit einem Labyrinth versehen und liegt an einer Höhe, von welcher man eine angenehme Aussicht über die Stadt und die benachbarte Ebene hat. In den vier Winkeln einer allhier angelegten Grotte können vier Personen zusammen sprechen und einander deutlich verstehen, ohne daß derjenige, so in der Mitte ist, etwas davon vernimmt. Unter einer Statue der Ceres lieset man:

Ne quid Veneri
Deesset
Cum Bacho Ceres
Associatur.

[10] Ebenda S. 305.
[11] Ebenda S. 380 ff.

Unter einer dabey stehenden Statue der Venus:

Sine me laetum
Nihil exoritur:
Statua in Viridario
Mihi posita est
Ut in Venere Venus esset.

Und unter der Statue des Bachus:

Ambulator
Ne trepides
Bachum Amatorem
Non Bellatorem
Ad Genium loci
Dominum P."

Unter die „besonderen Leute, die bis den letzten Augenblick unserer Abreise bey uns waren, und alle ihre Kräfte angewandt uns den Aufenthalt angenehm zu machen" zählt dann L. Mozart in einem späteren Schreiben aus Mailand[12] „das Hauß Luggiati" in Verona. Seitdem Nissen (S. 198) das begeisterte Schreiben Pietro Lugiatis an Mutter Mozart vom 22. April 1770 abgedruckt und den Briefschreiber in einer kurzen Anmerkung mit dem in L. Mozarts Brief v. 7. Jänner 1770 erwähnten „General-Einnehmer von Venedig" identifiziert hat, gilt Pietro Lugiati eben als jener „General-Einnehmer" und Haupt des Hauses Lugiati, obwohl die Verhältnisse doch anders liegen dürften. Auf Grund eingehender Nachforschungen im Staatsarchiv Verona[13] läßt sich über die Familie Lugiati, die somit das wohlhabende Bürgertum repräsentiert, Folgendes aussagen.

---

[12] Schiedermair a. a. O. S. 14.

[13] Es ist mir ein aufrichtiges Bedürfnis, dem Herrn Direktor des Staatsarchivs in Verona Prof. Dott. Cav. Gino Sandri für seine unermüdliche Unterstützung an dieser Stelle herzlichst zu danken. Auch dem Beamten des Staatsarchivs, Herrn Giovanni Faccioli, möchte ich an dieser Stelle für seine große Hilfsbereitschaft danken.

Man kann sie in männlicher Linie bis zum Großvater jenes ebenerwähnten Pietro Lugiati verfolgen. Dieser hieß Antonio Lugiati (der Name kommt außer der von L. Mozart gebrauchten Schreibart in den Versionen Lugiato, Lugiatto, Logiato vor) und hatte 1659 das Licht der Welt erblickt[14]. 1681 wird er (irrtümlich als zwanzigjähriger) Mehlhändler und Hausbesitzer erwähnt, ist ledig und lebt mit seiner Mutter Margherita sowie den Brüdern Iseppo (28jährig) und Angelo (12jährig) in seinem zum Kirchspiel St. Quirico (heute St. Nicolò) gehörigen Hause, für das er zehn Ducaten Abgabe entrichtet[15]. 1692 ist er mit einer sechsundzwanzigjährigen Angela Seraca verheiratet und Vater eines sechsjährigen Mädchens namens Rosa, somit zwischen 1681 und 1685 in den Stand der Ehe getreten. Die Mutter ist inzwischen verstorben, Bruder Iseppo nicht mehr im Hause, wohl aber Bruder Angelo, der inzwischen Priester geworden[16]. Von Antonio Lugiatis zahlreichen Kindern[17] starben die meisten im zartesten Alter, nur der am 16. Juli 1698 geborene und am 20. Juli getaufte Francesco Philippo überlebte den Vater und wurde Stammhalter der Familie sowie erfolgreicher Mehrer des väterlichen Vermögens[18]. Antonio Lugiati starb am 20. September 1732 und wurde in eigener Begräbnisstätte der Kirche St. Quirico beigesetzt.

Über die Jugend seines Sohnes Francesco Philippo ist nichts bekannt. Unterm 16. März 1739 scheint er erstmalig als „Cassier del Territorio" in den Akten auf[18] und weist sich im Folgejahr 1740 (6. August) gemeinsam mit seinen Onkeln Iseppo und D. Angelo als Inhaber eines stattlichen Besitztumes aus[19]. Es besteht aus folgenden Objekten:

---

[14] Errechnet nach dem Totenprotokoll der Pfarre St. Quirico (jetzt St. Nicolò) von 1732 sowie den „Anagraphi (Provincia) San Quirico 1692", Staatsarchiv Verona.

[15] „Anagraphi (Provincia) San Quirico 1681", Staatsarchiv Verona.

[16] „Anagraphi (Provincia) San Quirico 1692", Staatsarchiv Verona.

[17] Andrea, gest. 3. März 1688, 15 Tage alt — Pietro, gest. 9. Oktober 1689, 15 Tage alt — Giovanni, gest. 10. Februar 1691, 40 Tage alt — Teresa, gest. 10. November 1692, 5 Tage alt — Andrea, gest. 31. Juli 1697, 9 Monate alt. Totenprotokolle der Pfarre St. Quirico.

[18] Staatsarchiv Verona „Archivio antichi estimi".

[19] Staatsarchiv Verona „Archivio antichi estimi" Vol. V: 306 anno 1745 S. 444.

1. Ein Stück Land in der Gegend von Corrubio unter Castell Rotto erworben von Herrn Abaco dall Abaco (also vielleicht einem Verwandten des berühmten Komponisten, dessen Name allerdings in Verona sehr verbreitet war. D. T. B. I S. XI).
2. Das väterliche Haus mit Mehlhandlung in der Gegend von St. Quirico verpachtet an Gaudentio Mazzaleni für 55 Ducaten.
3. Ein Haus mit Gastwirtschaft in der Gegend von S. Giovanni in Valle, gekauft von Fisco Edoli für 770 Ducaten.
4. Ein Wohnhaus für sich und seine Familie in der Gegend von Santa Maria Antica gekauft von Giovanni Tavelli, früher im Besitz von Fisco Edoli, also jenes Haus, in dem Mozart auf der Rückreise in die Heimat 1771 sowie auf der zweiten und dritten Italienreise wohnte (s. u.).
5. Ein Häuschen in der Gegend von Fratta, gekauft von Bartolomia Pain di Valzo, vermietet an Giovanni Bertolin für 14 Ducaten pro Jahr.
6. Verkauftes Haus. Ein Haus mit Schneiderinnenwohnung in der Gegend von Leoni und Santi Fermo e Rustico, verkauft an Conte Carlo Maffei für 1200 Ducaten und von diesem als Wohnhaus eingerichtet.

Der Zweiundvierzigjährige befand sich somit bereits im Besitze eines namhaften Vermögens und dies mochte Leopold Mozart sehr imponiert haben, denn der Titel „General-Einnehmer von Venedig", dessen sich Letzterer mit sichtlichem Stolz auf seinen Gönner nur einmal im Schreiben vom 7. Jänner 70, später aber nicht mehr bedient, ist wohl die etwas großartige Übersetzung des Titels „Cassier del Territorio". In Wahrheit handelt es sich hier um ein Ehrenamt in der Verwaltung der Stadt Verona, mit dem man sichere Leute aus dem Kaufmannsstande betraute[20].

Somit haben wir uns die tatsächlichen Verhältnisse im Hause Lugiati folgendermaßen vorzustellen. Haupt desselben ist 1770 auf alle Fälle der zweiundsiebenzigjährige Francesco Philippo und er ist vermutlich auch mit

[20] Freundliche Auskunft von Prof. Dott. Cav. Sandri.

dem „General-Einnehmer“ identisch. Gemäß seinem hohen Alter wird er den Dingen des Alltags bereits mit einer gewissen Gelassenheit gegenübergestanden haben. Von seinen Söhnen Antonio (s. u.) und Pietro war wohl letzterer der aktivere und mutmaßliche Leiter der Lugiatischen Handlung. Vorerst läßt sich über ihn nur aussagen, daß er 1771 seinen Vater beim Verkauf eines Besitzes in der Nähe des Hauses Aprili vertritt[21], als Verfasser des schwungvollen Huldigungsbriefes an Mozarts Mutter sowie als Stifter einer Gedenktafel für Mozart am Hause Lugiati in Verona bezeugt ist.

Dieses Haus befand sich auf der früheren Piazza Navona, jetzigen Piazza Malta Nr. 9[22]; es fiel dem erst vor kurzem errichteten Postpalast zum Opfer. Die ebenerwähnte Gedenktafel hatte folgenden Wortlaut[23]:

> „AMEDEO VOLFANGO [sic!] MOZARTO SALISBURGENSI PUERO DUODENNI IN ARTEM MUSICA LAUDEM OMNEM FIDEMQUE PRAETER GRESSO EOQUE NOMINE GALLORUM ANGLORUMQUE REGIBUS CARO; PETRUS LUGIATUS HOSPITI SUAVISSIMO EFFIGEM IN DOMESTICO ADEO P. C. ANN. CIↃ IↃCCLXX.“

Dieser Text, in dem Mozart also um zwei Jahre zu jung angegeben ist, wurde vermutlich von dem gelehrten Philologen und Mathematiker Giuseppe Torelli (1721—1791), einem gebürtigen Veronesen, geschaffen. Torelli hatte nach Studien in Padua seine Vaterstadt zum ständigen Wohnsitz erwählt, wo er nur seinen Studien und Freunden lebte und wiederholt ehrenvolle Berufungen nach auswärts (Mailand, Padua) ablehnte. Bezeichnend für ihn, der zahlreiche griechische, lateinische und englische Werke übersetzte, ist seine starke Verbundenheit mit geistigen Kreisen Englands und die schroffe antifranzösische Einstellung, die er mit Vico, Alfieri und

---

[21] Staatsarchiv Verona, „Archivio antichi estimi traslato Citta“ 13. Mai 1771: „Signor Pietro Logiato facendo a nome del Sig. Francesco suo Padre . . .“

[22] Staatsarchiv Verona, „Catastro de Caseggiato e fondi interno della Citta di Verona a destra Adige conformato anno 1801 col attivatosi col primo Genayo 1802.“ Rion I. Circondano Nr. I della Fratellanza. Casa Nr. 1327.

[23] Ottone de Betta „Corpus Insciptionum Veronensium“ Hs. 1924 II. S. 215, Staatsarchiv Verona.

Foscolo teilt[24] und die ihn gelegentlich zur Aufgabe eines sonst stets maßvoll beherrschten Standpunktes veranlaßte[25].

Mit lebendiger Anschaulichkeit schildert nun Leopold Mozart in dem wiederholt zitierten Brief, wie er mit Wolfgang an jenem denkwürdigen 6. Jänner nach Tisch aus dem Hause Lugiati zur Kirche S. Tomaso fuhr „um auf zwei Orgeln . . . zu spielen" und wie sich hier wiederum für den Wunderknaben schier lebensgefährliche Szenen der Volksbegeisterung abspielten.

Warum fand nun dieses Orgelspiel gerade in der am linken Etschufer gelegenen Kirche S. Tomaso statt, während doch das Haus Lugiati im Stadtkern, also am rechten Etschufer, gelegen war? Überblickt man den Stadtplan von Verona (Abb. 5), so wird die Nähe des Lugiatischen Hauses und der Kirche S. Tomaso unmittelbar deutlich. S. Tomaso befindet sich in unmittelbare Nähe der vorletzten etschabwärts gelegenen Brücke, dem Ponte Nuovo (heute Ponte Umberto), die wiederum direkt zur Piazza Malta führt. Die Mozarts hatten also nur über die genannte Brücke zu fahren, um an ihr Ziel zu gelangen (Abb. 6)[26]. Aber noch ein anderer Grund für die Wahl gerade dieser Kirche läßt sich nachweisen. An sich gehört ja die unscheinbare, wennschon große Kirche, die in ihrem heutigen Zustand 1504 geweiht wurde[27], nicht zu den besonderen Sehenswürdigkeiten Veronas und wird demgemäß in den gebräuchlichen Führern gar nicht erwähnt. Sie schließt unmittelbar an das dazugehörige Karmeliterkloster (seit dem Anfang des 14. Jahrh. nachweisbar) an, mit dem sie eben jener Kreuzgang verbindet, durch den sich die Mozarts in die Kirche begeben mußten, um dem Gedränge der Neugierigen zu entgehen. Dieses

---

[24] Erich Schenk „Mozart und der italienische Geist" in „Geist der Zeit", XIX. (Berlin 1941) S. 583.

[25] Giuseppe Biadego „Pagine sparse di storia letteraria Veronese del secolo XVIII". (Verona 1900) S. 35 ff.

[26] Zweite Brücke im Hintergrund = Ponte Nuovo, Kirche rechts = S. Tomaso, links vorne = S. Fermo, links im Hintergrund = S. Anastasia.

[27] Antonio Pighi „La Chiesa Parochiale di S. Tomaso Canturiense" (Verona 1899) S. 9 f. — Luigi Simeoni „Verona" (Verona 1919) S. 340 ff. — Alfonso Maria Rossi „I Carmelitani a Verona" in „Rivista Storica Carmelitana" III. (Firenze 1931) S. 51 ff.

Kloster bestand bis 1796, da es von den eindringenden Franzosen in ein Spital verwandelt wurde; heute ist es Kaserne (Stradone S. Tomaso Nr. 1). Prior dieses Klosters war seit 1769 Carlo B a r i z a[28], den wir ebenfalls unter die den jungen Künstler fördernden Repräsentanten der Geistlichkeit zählen dürfen. Wie sich nun aus einer Akteneintragung[29] ergibt, standen die Lugiatis mit diesem Kloster in Geschäftsverbindung: unterm 7. September 1772 erhielt Antonio Lugiati „per revision de Livelli" des Klosters vier Ducaten ausbezahlt und diese Geschäftsverbindung mochte ebenfalls die Wahl der Kirche mit bestimmt haben.

Die Schicksale der Familie Lugiati, soweit wir sie heute überblicken, sind rasch erzählt. Francesco Lugiati ist am 5. März 1786 hochbetagt gestorben und in S. Quirico bestattet worden[30]. Von seinen Söhnen ist wohl P i e t r o derjenige, an den Mozart von Mannheim aus die trügerische Hoffnung knüpft, er könne ihm und Aloisia Weber weiterhelfen, A n t o n i o ist 1802 Besitzer des Lugiatischen Stadthauses, das er am 31. August 1807 verkauft. Seine Gattin T e o d o r a F r a n z o n i starb am 1. August 1812 im Alter von 78 Jahren[31]. Eine Tochter namens R o s a M a r g h e r i t a war dem Ehepaar am 22. Oktober 1765 geboren worden. Nicht nachweisbar ist bis jetzt die in L. Mozarts Reiseaufzeichnungen erwähnte verheiratete Tochter Francesco Philippo Lugiatis und der Bruder Pietro Lugiatis, B a r t o l o, den L. Mozart nebst seiner schönen Gattin und Tochter Lucretia erwähnt und mit dem die Mozarts auf der Rückreise in Venedig (Februar 1771) speisten[32].

Wenden wir uns der dritten Gesellschaftsschicht, der hohen Geistlichkeit, zu, so ist vor allem auf den Bischof von Verona einzugehen, dessen Macht und Abstammung aus dem vornehmen Hause G i u s t i n i a n i Vater Mozart besonders betont; er hätte Vater und Sohn am Tage der Produktion in S. Tomaso durch den Geiger Locatelli zum Diner bitten lassen, dann aber im Hinblick auf die Fertigstellung des Cignarolischen

[28] Giambattista B i a n c o l i n i „Notizie storiche delle Chiese di Verona" VIII. (Verona 1771) S. 232.

[29] Staatsarchiv Verona „Compagnia Carmine in S. Tomaso" — Uscite 1730.

[30] Totenprotokoll Sta. Maria Antica.

[31] Totenprotokoll S. Fermo.

[32] S c h i e d e r m a i r a. a. O. III S. 98 und „Reiseaufzeichnungen" S. 54.

Bildes sowie auf die unmittelbar bevorstehende Abreise verständnisvoll darauf verzichtet, die Mozarts als Tischgäste bei sich zu haben, sie immerhin von der Zeit „nach der Kirche" „bis nach 1 Uhr nachmittag bey sich" behalten[33]. Überdies notiert L. Mozart in den Reiseaufzeichnungen „il Nobile di Venezia Giustiniani, Vescovo di Verona".

Obwohl schon Nissen (S. 157 f.) Leopolds Brief mitgeteilt hatte, verschwand der Bischof von Verona seit Jahn aus der Mozartliteratur, in die er erst in allerletzter Zeit, allerdings ohne Namensnennung, wieder Eingang fand[34]. Freilich verdient gerade diese Persönlichkeit wegen ihrer Beziehungen zu Papst Clemens XIV., der Wolfgang bekanntlich den Orden vom goldenen Sporn verlieh, wie auch wegen seines regen Interesses für das junge Genie, der Vergessenheit entrissen zu werden.

Nicolo Antonio Giustiniani entstammt jener berühmten venezianischen Familie, deren Name auch in der Musikgeschichte des 15. bis 18. Jahrhunderts durch den Schöpfer vilanellenartiger Liebeslieder Leonardo Giustiniani (ca. 1385—1446), den Theoretiker Vincenzo Giustiniani (1628) und einen komponierenden Mönch von Monte Cassino P. D. Michele Giustiniani (1700) einen guten Klang hat. Nicolo Antonio wurde am 21. Juni 1712 zu Venedig als Sohn des Procurators von S. Marco, Marc Antonio Giustiniani und Elisabeth, Tochter des Cav. Giovanni Francesco Morosini, geboren. Er trat früh in das Benediktinerkloster St^{a}. Giustina in Padua ein, wo er am 11. April 1730 den Profess ablegte. Nach Theologiestudien kam er 1748 als „Lettore di Sacri Canoni" ins Kloster St. Felice nach Vicenza und 1751 nach Padua. Zwei Jahre später (am 9. August 1753) wurde er Bischof von Torcello mit dem Sitz in Murano, als welcher er sich insbesondere um die Heranziehung des Klerus verdient machte[35]. Am 12. Februar 1759 zum Bischof von Verona ernannt, hält er daselbst am 10. Mai 1760 seinen feierlichen Einzug[36]. Während seines

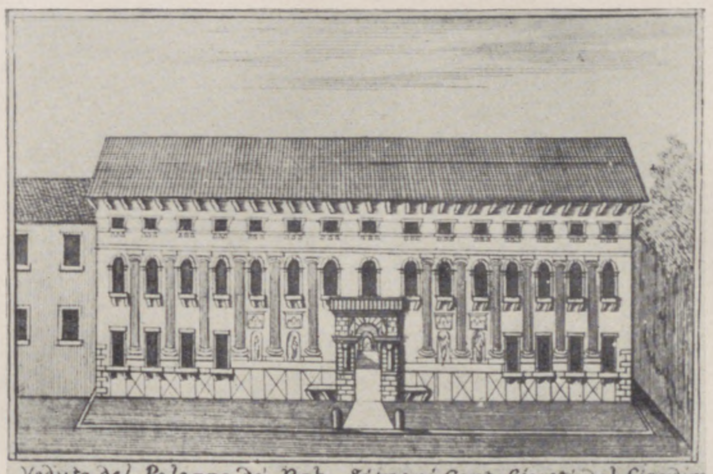
---

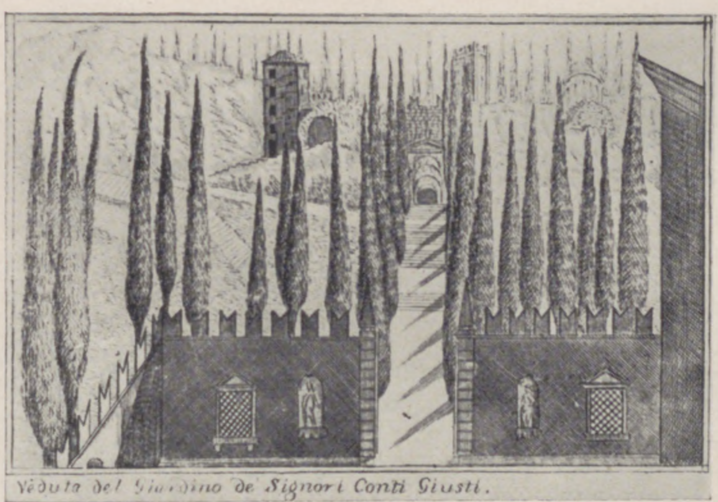
[33] Schiedermair a. a. O. III S. 9.

[34] Bernhard Paumgartner „Mozart" (Berlin 1927). S. 140 (2. Aufl. 1940) S. 195.

[35] Giuseppe Munaron „Il Vescovo Niccolò Antonio Giustiniano nell' anno Centesimo dalla erezione dell' Ospitale Civile di Padova" (Padova 1898).

[36] Giovanni Battista Pighi „Cenni storichi sulla chiesa veronese" in „Bolle-





(Abb. 4) Zeitgenössische Abbildungen von Palast und Garten der Familie Giusti del Giardino in Verona

Zu „Neues zu Mozarts erster Italienreise"



(Abb. 5) Zeitgenössischer Stadtplan von Verona



(Abb. 6) Blick auf S. Tomaso. Kupferstich 1827

Zu „Neues zu Mozarts erster Italienreise“

zwölfjährigen Wirkens in Verona zeichnete er sich sowohl durch Beredsamkeit als Prediger wie durch charitatives Streben aus. Ferner war er auch hier auf strenge Zucht im Klerikerstand und Erziehung des Nachwuchses bedacht. Schon im ersten Jahr seines Veroneser Episcopats verbot er den Klerikern das Tragen bürgerlicher Kleidung sowie den Besuch der Komödie (29. VIII. 1760); andererseits ließ er im Seminar einen Theatersaal errichten, in dem besonders in der Karnevalszeit von den Seminaristen Spiele dargeboten wurden. Kirchen und Klöster der Stadt überprüfte er häufig. Sein diplomatisches Geschick bewies er im Jahre 1762 bei der Schlichtung von Mißhelligkeiten zwischen den Olivetanermönchen von S. Maria in Organo und dem Kapitel. Aus dem Ende seiner Veroneser Zeit sind besonders zwei Festereignisse bekannt: die feierliche Weihe der Kirche S. Jacopo nella Verde (am 24. September 1769) und die mit großer Prachtentfaltung begangene Konsekration des Marienbildes im Dom von Verona (4. bis 9. September 1770). Im selben Jahr erschien eine italienische Ausgabe zweier Traktate des Bischofs Agostino Valerio von Verona aus Giustinianis Feder „Della utilità che si può trarre alle cose operate dei Veneziani“ und „Degli occulti benefizii di Dio“, Papst Clemens XIV. zugeeignet, der bekanntlich Mozart im Folgejahr mit dem Orden vom „Goldenen Sporn“ auszeichnete. Der Papst beantwortete die Widmung mit einem Breve, möglicherweise ist also die Beziehung Mozarts zum Heiligen Stuhl mit durch unseren Bischof von Verona angebahnt worden. Freilich waren dies nicht die ersten literarischen Leistungen Giustinianis: schon 1751 hatte er die Werke des Patriarchen von Venedig Lorenzo Giustiniani veröffentlicht.

Am 20. November 1772 wurde dann Giustiniani zum Erzbischof von Padua erwählt und am 14. Dezember des Jahres ernannt. Nach Erlaß des Hirtenbriefes „Mirabilis plane Deus“ vom 8. Februar 1773[37] und Übernahme der neuen Würde am 12. Februar, kam Giustiniani am 16. Mai an seinem neuen Wirkungsorte an und hielt drei Tage später (am 19. Mai)

---

tino Ecclesastico Veronese“ XI. Kap. XVI „Due Vescovi Cassinesi“ (Verona 1924) S. 149 ff.

[37] Gedrucktes Exemplar (Verona e Padova 1773) in Besitz der Bibliothek des Museo Civico in Padua.

seinen feierlichen Einzug in die Kathedrale. Eine Reihe dichterischer Verherrlichungen dieses Ereignisses sind uns überliefert, ferner Gratulationsdrucke und Giovanni Fiammengos[38] Ansprache in vornehmer bibliophiler Ausstattung[39]. Unter den Veroneser Gelegenheitsdichtern treffen wir da auch jenen Zaccaria Betti, der den „Giovanetto ammirabile" Mozart mit einem Sonett besang[40] und den Leopold Mozart als „Poeta dilettante" in die Reiseaufzeichnungen einträgt.

Auch in Padua war Giustinianis vornehmstes Streben auf charitativem Gebiet gelegen, wie er sich durch eine Hospitalsgründung, nämlich des „Ospitale per gli Infermi Poveri di Padova" 1778 ein bleibendes Gedächt-

---

[38] „Nel Solenne Ingresso al Vescovato di Sua Eccellenza Reverendissima Monsignor Niccolo Antonio Guistiniani" (Padua 1773), im Museo Civico, Padua.

[39] „Passando dalla Chiesa Vescovile di Verona a Quella di Padova Sua Eccellenza Reverendissima Monsignor Niccolo Antonio Giustiniani. Stanze del Sig. Zaccaria Betti." (Verona 1773).

„Per L' Ingresso Solenne di Sua Eccelenza Reverendissima Monsignor Niccolo Antonio Giustiniani Al Vescovado di Padova. Corona di Sonetti del Sig. Zaccaria Betti". (Verona 1773).

Sonett „Per l' ingresso di S. Ecc. Rev. Mons. Niccolo Antonio Giustiniani al Vescovato di Padova" in „Scelta di rime del Sig. Ab. Gaetano Rossi". (Padova 1772) S. 75.

Sonett „Nell' ellezione di Monsignore Giustiniani, Monaco Cassinense, in Vescovo di Padova" in „Poesie Varie del Nob. Sig. Co. Lionardo Borin da Padova" (Venezia 1791) S. 107.

„Niccolo Antonio Justiniano Ord. Benedicti Compag. Cassinensis Esposcopo Patavino comitibusque engrederetur Gratulatio ab Ant. Ragnerio de Buzzacarrenis Gonzaga Canonico Habitu XIV. Kal. Junius MD. CCL. XXIII Capituli nomine" (Padova 1773).

„Excellentissimo ac Reverendissimo D. D. Nicolo Antonio Justiniano Patavii Episcopo Pontificalem Dignitatem ineunti Antonii Padrecca J. U. D. Gratulatio" (Venezia 1773).

„Gratulatio ad Nicolaum Antonium Justinianum Patavii Episcopum Nomine Monachorum S. Justinae Habitu A. D. Basilio Terzi in Monasterio sacrae Theologiae Lectore" (Padua 1773). Sämtliche im Museo Civico, Padua.

[40] Vergl. Nissen S. 162 f.; Jahn I/149; Jahn-Deiters II/719; Jahn-Abert II/932.

nis in Padua schuf[41]. Überdies setzte er seine gelehrten Arbeiten durch Veröffentlichung der „Opere di S. Atanasio" (1777) wie seine „Serie Chronologica dei Vescovi di Padova" (1786) fort.

Anfang März 1793 ernstlich erkrankt und wiederhergestellt[42], starb Giustiniani am 24. November 1796 und wurde am 5. Dezember am Altar S. Lorenzo Giustiniani in der Kirche St^a^. Giustiniana beigesetzt[43]. Die Stadt Padua ehrte sein Andenken durch ein von Canova geschaffenes Monument[44], das 1896 ins Atrium des Museo Civico gebracht wurde.

Ein Bildnis dieser im Sinne der Aufklärungsideologie nach dem Schönen, Guten und Wahren strebenden Gelehrtenpersönlichkeit ist bereits veröffentlicht worden[45], es stimmt völlig in den sehr charakteristischen Partien der langen, scharfgebuckelten Nase, dem energischen Mund und der kühl wägenden Augen mit dem in der bischöflichen Kurie zu Verona befindlichen Brustbild überein (Abb. 7). Außerdem besitzt die Bibliothek der bischöflichen Kurie Verona ein Portrait Giustinianis, das zwar als solches nicht verbürgt ist, in Mund- und Nasenpartie jedoch immerhin soviel Ähnlichkeit mit den beiden authentischen Bildern aufweist, daß es auch hier einen Platz finden möge (Abb. 8).

2. Ein bisher unbekannter Förderer Mozarts.

In Leopold Mozarts Reiseaufzeichnungen scheint unter den Persönlichkeiten, denen die beiden Reisenden in Rom (11. April bis 8. Mai 1770) begegneten, an neunter Stelle der toskanische Gesandte Saint-Odile („L'Ambasciadore di Toscana Saint-Odile") auf[46]. Bislang von der Mozart-

---

[41] Francesco Bettio „Monumentiche ricordano Vescovi di Padova" in „La Specola" vom 13. März 1886. (Padova).

[42] „Per la ricuperta salute di S. E. Reverendissima Niccolò Antonio Giustiniani di Padova. Stanze" (Padova 1793).

[43] „Laudatio in fuere Nicolai Antonii Justiniani Episcopi Patavini Habitu in aede Cathedrali Patavina V. Cal. Dezem. an. MDCCXCVI a Joanne Baptista Ferrari in Seminario Patavino Studiorum Praefecto" (Padova 1796).

[44] Die Inschrift bei Giovanni Antonio Galvani „Per le faustissime Nozze Zanuta-Giustiniani" (Padova 1837).

[45] Bei Munaron a. a. O.

[46] „Reiseaufzeichnungen" a. a. O. S. 52.

forschung wie so viele Persönlichkeiten des Mozartschen Bekanntenkreises übergangen, läßt ihn ein Aktenfund im Staatsarchiv Florenz[47] nunmehr als einen unter Vielen erkennen, die Vater Leopold in die mit soviel Umsicht, Ausdauer und diplomatischem Geschick durchgeführte Planung der Kunstreisen einbezog und die zum Erfolg derselben das ihrige beitrugen. Das fragliche Aktenstück, das zunächst diplomatisch genau wiedergegeben werden soll[48], hat folgenden Wortlaut:

[Pag. 1] „Ill(ustrissi)mo Sig(no)re, Sig(no)re P(adro)ne Col(endissi)mo / Il Sig(no)r. Leopoldo Mozart Maestro di Cappella di S. A. il Principe di Salisburgo, conduce / seco costì un suo figlio, che nella sua tenera età ha / fatto un si grande progresso nella Musica, che sor / prende tutti quelli, che lo sentono, si per per (sic!) l'eccellenza, / che per la somma facilità nel comporre all' improvviso. / Essi mi sono stati particolarmente raccomandati dal Sig(no)r. / Conte di Rosenberg, e dal Sig(no)r. Maresciallo Pallavi / cini. Io ho creduto di dirgerli a V. S. Ill(ustrissi)ma, giacchè / so la stima che Ella fa delle Persone virtuose; onde / non dubito che nel soggiorno che faranno costì; Ella / non lascierà di favorirli colla sua solita gentilezza. / E nell' assicurarla che io le ne resterò sommamente /
Sig(no)r. Giuseppe Bonechi Napoli /

[Pag. 2] tenuto, mi protesto colla più perfetta stima di V. S. Ill(ustrissi)ma /
Roma 7. Mag(gi)o 1770 /
P. S. che receverà da dd[i] (= detti) Sig(no)ri Mozart due esemplari del / Giornale Enciclopedico de(l)' 15. Marzo, uno per Lei, e l'altro / unitamente ad un Mercurio del Mese di Feb(rai)o per il Sig(no)r. Principe della Roccella, a cui la prego di farli tenere. /
Je vous prie Monsieur de faire quelque effort extraordinaire / en fa-

[47] Derselbe erfolgte im Zuge der italienischen Forschungsarbeiten des musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Wien (Dr. B. Paumgartner, Florenz), denen auch die Auffindung jener zwei neuen „Don Giovanni"-Szenen zu danken ist, über die Georg S c h ü n e m a n n an dieser Stelle (Neues Mozartjahrbuch I/135 ff.) berichtete.

[48] Es ist mir ein aufrichtiges Bedürfnis, dem Herrn Superintendanten Prof. Comm. P a n e l l a, Direktor des Staatsarchivs in Florenz sowie Herrn Direktor Cav. Uff. Dott. Ferdinando S a n t i n i für ihre liebenswürdige Förderung meiner Arbeiten den verbindlichsten Dank zum Ausdruck zu bringen. Ebenso bin ich Dr. Sem F a l c i n i für seine unermüdliche Hilfsbereitschaft zu größtem Dank verpflichtet.

veur de mon petit Mozart, qui est rempli des plus belles / qualités. il meritte (sic!) bien d'etre connu dans la maison Tanucci, / aumoins des 2. jeunes Epoux, auprez des quels je vous prie / de m'acquitter, en leur faisans aggreér mes voeux sincères pour / leurs particulières Satisfactions. /

Dev(otissi)mo obb(ligatissi)mo Serv(ito)re /

Saint Odile /

Wir haben es also mit keinem geringeren Dokument[49] zu tun als jenem Empfehlungsschreiben, das den Mozarts eine so außergewöhnlich herzliche Aufnahme durch den „allmächtigen Minister Tanucci" in Neapel gewährleistete. Sie erhielten es am Tage vor ihrer Abreise nach Neapel und die ungemein warmherzig gehaltene persönliche Nachschrift des Verfassers läßt vermuten, daß derselbe Mozart nicht nur bei seiner Produktion im „Collegum germanicum" am 2. Mai[50] gehört hat, sondern in näheren Kontakt mit dem jungen Genie getreten ist. Alle weiteren Folgerungen, die sich aus dem vorliegenden Schriftstück ergeben, sollen bei den wichtigsten Persönlichkeiten, dem Schreiber und dem Empfänger, mitgeteilt werden.

Der Schreiber ist Mathäus Dominicus Baron de Saint-Odile, der einer lothringischen Adelsfamilie entstammte[51]. Er wurde ca. 1715 geboren. Dieses Datum läßt sich aus einem ärztlichen Zeugnis

[49] Staatsarchiv Florenz „Archivio degli Esteri 2345 — Carteggio con Bonechi Agente Toscano a Napoli (1765—96)". — Der italienische Text bis „tenere" stammt von Schreiberhand, das französische Nachwort hingegen sowie die Unterschrift von Saint Odile. Die Zeileneinteilung ist durch Schrägstriche gekennzeichnet.

[50] Schiedermair a. a. O. S. 41.

[51] Die Vornamen ergeben sich aus dem Akt „Archivio di Gabinetti" Filza 77, Doc. XXVIII. Bei Enrica Viviani della Robbia „Bernardo Tanucci ed il suo più importante Carteggio" (Firenze 1942) II S. 96 wird der Baron genannt: „Poirot di Saint-Odile", eine Namensschreibung, die in den von mir eingesehenen Florentiner Akten nicht nachweisbar ist. Ein Poirot ist 1734—37 als lothringischer Geschäftsträger in Luneville nachweisbar. (Reichsarchiv Wien, Abt. Haus-, Hof- und Staatsarchiv. — „Lothringisches Archiv" Karton 204 Nr. 200; Karton 206 Nr 218 und Karton 214 Nr. 93, 293). Es ist mir ein aufrichtiges Bedürfnis, an dieser Stelle Herrn Generalstaatsarchivar Prof. Dr. Lothar Groß, Wien, sowie Herrn Oberarchivrat Dr. Jakob Seidl vom Reichsarchiv Wien für ihre unermüdliche Förderung meiner Studie aufrichtigst zu danken.

vom 14. Dezember 1773, der wichtigsten Quelle über den Charakter unseres Mannes wie sein Äußeres[52], sowie aus einer persönlichen Bemerkung des Barons vom 21. Jänner 1774 errechnen[53]. Wird dort der Baron als „zwischen fünfzig und sechzig Jahre alt" bezeichnet, so schreibt er hier, er hätte „seit 35 Jahren Ihrem Allerhöchsten Hause [d. i. das Haus Lothringen] in der Weise als Informator" gedient („d'informarla della maniera, con cui ho avuto la sorte di servire da 35 anni la sua Augustissima Casa"). Nimmt man an, daß Saint-Odile mit 25 Jahren in den diplomatischen Dienst trat (und dieser kann ja nur mit dem erwähnten Dienst gemeint sein), so ergäbe sich aus diesem Ereignis (1739) als ungefähres Geburtsjahr 1715. Dies paßt auch viel besser zu des Barons eigener Angabe von 1773, daß ihm „das Alter die Körperkräfte nahm"[54] als zur schmeichelhaft-unbestimmten des ärztlichen Zeugnisses.

Anfang 1752 weilte nun Saint-Odile bestimmt in Wien, von wo er sich als „kaiserlicher Minister mit der Würde eines Staats- und Regierungsrates" am Vatikam nach Rom begab[55]. Am 16. Mai 1752 trifft er daselbst ein; die im Florentiner Staatsarchiv überlieferte reiche Amtskorrespondenz Saint-Odiles beginnt mit 1753[56]. Er konnte sich während seiner Amtszeit zunächst der Gunst des späteren Papstes Clemens XIV. erfreuen als derselbe noch Kardinal war[57], und versuchte auch in die große Politik einzugreifen: 1762, also gegen Ende des Siebenjährigen Krieges, übersandte er ein Memorandum an Spanien, das er unterm 17. Februar des Jahres auch dem französischen Premierminister, dem Herzog von Choiseuil, zukommen läßt[58]. Letzterer war unserem Manne persönlich in Rom begegnet und hegte offenbar seither jenes Wohlwollen gegen diesen, das aus dem Dankschreiben des französischen Staatsmannes (Versailles, 8. März 1762)

---

[52] Staatsarchiv Florenz, „Cabinetto", Filza 77, Doc. LIII.

[53] Ebenda, „Cabinetto", Filza 78, Doc. LXIX.

[54] Ebenda, „Cabinetto", Filza 76, Doc. XXIIa.

[55] Ebenda, „Cabinetto", Filza 76, Doc. XXIIb.

[56] Ebenda, „II Roma, Baron Saint Odile Anno 1753", Filza 37. — Vatikanisches Archiv, Rom A. R. D. 583 S. 288 (nach freundl. Mitteilung von Prof. Dr. L. Groß).

[57] Staatsarchiv Florenz, „Cabinetto", Filza 28, Doc. LXIX.

[58] Ebenda, „Cabinetto", Filza 80, Doc. 163a.

spricht[59]. Der Inhalt des Memorandums war unserer Quelle nicht zu entnehmen; möglicherweise bezog er sich auf die Verbindung des Hauses Habsburg und Bourbon, die ja tatsächlich in Form der Vermählung des Großherzogs von Toscana Pietro Leopoldo, Maria Theresias Sohn, mit der Infantin Marie Luise von Spanien 1764 vollzogen wurde. Anläßlich des festlichen Empfanges der jungen Fürstin durch ihren Gatten sowie das Kaiserpaar in Innsbruck (1765), jenem durch das plötzliche Ableben Franz I. gekennzeichneten Aufenthalt also, weilte Saint-Odile ebenfalls in Innsbruck. Die Kaiserin wollte ihn damals nach Wien mitnehmen wegen bestimmter Angelegenheiten, die in Rom verhandelt werden sollten, sah jedoch hievon auf des Barons Vorhaltungen, er sei dem rauhen Wiener Klima nicht gewachsen, ab[52].

Saint-Odile war ja von Natur aus „mit einem schwächlichen und sehr empfindlichen Körper" bedacht, insbesondere hatte er von frühester Jugend an eine „äußerst empfindliche Lunge"[54], bzw. eine „zarte Brust, die sehr leicht von der Kälte beschädigt wird", er inkliniert, heißt es 1773, zu schwerem und dauerndem Schnupfen[52]. Ferner litt er an „Schwachheit und Labilität der Nerven, teils von Natur aus, teils infolge langandauernder geistiger Anstrengungen, seit vielen Jahren ununterbrochen betriebenen Studien und ernster Versenkung in seine Berufspflichten". Bei starker Anstrengung und Herzenskummer stellten sich Blutwallungen im Haupte, „sowie Schwachheit des Magens und der hypochondrischen Eingeweide" ein, Symptome, die außer den genannten Ursachen auf sitzende Lebensweise und die „glühende Natur seiner Flüssigkeiten zurückzuführen seien". Dieser von Natur also höchst anfällige Körper, der nach außen hin einen „sehr gesunden und dicken" Eindruck machte und nach der letzten schweren Erkrankung noch an Umfang zugenommen hatte, war mit einem „weiten, scharfen und glühenden Verstand" und einem „heißblütigen und gallsüchtigen Temperament" ausgestattet.

Als die Mozarts 1770 nach Rom kamen, trafen sie in Saint-Odile also einen schwerkranken Mann an, dem das Stiegensteigen Atemnot bereitete, der sich „durch eine erstaunliche Menge von Kleidern" gegen Kälte und Feuchtigkeit schützen und nur „in einem wohlverschlossenen Wagen, auch

[59] Ebenda, „Cabinetto", Filza 80, Doc. 163b.

während des Sommers" die ihm anempfohlenen Landaufenthalte aufsuchen konnte. Überdies hatte man ihm mäßiges Reiten und kurze Spaziergänge empfohlen. 1766 hatte Saint-Odile ein bösartig doppeltes Fieber mitgemacht, 1768 eine Venenentzündung mit ausgedehntem Rotlauf, der sich mit Gefahr des Brandes über den ganzen Körper verbreitete mit heftigem Fieber, Phantasieren und starkem Irresein, bald erregter, bald lethargischer Art sowie mehrtägiger Bewußtlosigkeit. Seit dieser zweiten Erkrankung vermochte der Baron nicht mehr seinen geliebten Studien zu obliegen, da geistige Arbeit Kongestionen im Kopf, Schwindel, Flimmern vor den Augen sowie Ohrensausen verursachten; jeden Winter stellten sich zudem Unpäßlichkeiten ein, die ihn mehrere Wochen und Monate an Zimmer und Bett fesselten.

Wie lieb mußte nun diesem leidenden Manne die Begegnung mit dem vierzehnjährigen Wunderknaben Mozart gewesen sein, dessen frische Jugend und Genialität etwas Licht in die Einsamkeit des alternden Kranken brachte. Wurde ihm ja später von ärztlicher Seite ausdrücklich empfohlen, „seine Seele durch Musik und mit Reiten zu erholen"[52]. Der Gedanke an Bachs Auftraggeber Goldberg liegt nahe. Und so war es unserem Manne wohl eine besonders angenehme Pflicht, dem jungen Genius die Wege zu ebnen und ihn in die Nähe des großen neapolitanischen Staatsmannes Tanucci zu bringen. Denn dies war ja das vornehmste Ziel seiner Empfehlung und es wurde, wie aus Mozarts Biographie sattsam bekannt ist, voll und ganz erreicht.

Saint-Odile erfreute sich offenbar Tanuccis Achtung, wenigstens solange er im Amte war. 1769 bezeichnet Tanucci unseren Mann als „ehrenhaft, klug, weise und aufrichtig", ein Urteil, das er im persönlichen Umgang mit diesem gewonnen hatte[60]. Unterm 16. Jänner 1770 spricht er von dem „guten Saint-Odile"[61]. Und auch im Unglück hält er ihm im wesentlichen die Stange.

Der Lebensweg unseres Saint-Odile nach der Begegnung mit Mozart ist rasch erzählt. Wenige Jahre später wurde er in die Wirren hineingezogen, die sich aus der Aufhebung des Jesuitenordens (1773) ergaben. Schon „seit

---

[60] Viviani della Robbia a. a. O. II S. 204.

[61] Ebenda S. 205.

Juni oder Juli 1772" begannen Stimmen gegen den Baron laut zu werden, die sich schließlich im kritischen Jahre 1773 zu zwei Anklagen verdichteten: 1. Saint-Odile hätte die Herstellung jesuitischer Schmähschriften gegen den Papst, die in Florenz gedruckt worden waren, gutgeheißen, bzw. gefördert und mit Jesuiten nach Aufhebung des Ordens heimliche Privatkorrespondenz getrieben; 2. er habe unbefugter Weise Briefe privaten Inhalts aus Toscana eröffnet und dem toskanischen Postbeamten Vincenzo Sebastiani als angeblich Schuldigen einen ungerechtfertigten Prozeß gemacht[62]. Unterm 11. und 21. Jänner 1774 suchte sich Saint-Odile gegenüber Tanucci zu rechtfertigen[63]. Aus diesen Dokumenten erfahren wir, daß im September 1773 sogar das Gerücht von Saint-Odiles Verhaftung zu Rom im Umlauf war. Und unterm 21. Jänner 1774 legt er dem Großherzog von Toscana eine 24 Seiten lange Darstellung des Falles vor[64], die freilich, im Zustande der Krankheit und tiefster Depression abgefaßt, ihren Zweck im wesentlichen verfehlte. Saint-Odile wurde Anfang 1774 seines Postens enthoben, immerhin aber mit einer Pension von 1000 Scudi pro Jahr bedacht.

Wie gesagt, hielt Tanucci zunächst zu unserem Baron. Er meint unterm 9. Oktober 1773: „Ich kenne Saint-Odile wenig, aber auf Grund dieser Kenntnis kann ich ihn kaum eines Benehmens für schuldig erachten, das aller Klugheit widersprechen würde"[65]. Und unterm 23. Oktober bzw. 15. Februar 1774 hält er Saint-Odile wohl als Diplomaten, nicht aber als Mensch jesuitischer Gesinnung für fähig; er ist von seinem guten Kern überzeugt. Hinsichtlich Sebastianis gelte jedoch das auf alle Romagnolen, Lucchesen und Calabreser anwendbare Wort „deligendus est priusquam diligatur"[66]. Im Hinblick auf die Art von Saint-Odiles Pensionierung läßt sich Tanucci in der spezifisch witzigen Art der Aufklärung vernehmen: „Saint-Odile trägt sein Mißgeschick mit einem Stil, der weder griechisch noch italienisch noch spanisch ist, ich habe es daher unterlassen, einen solchen

[62] Ebenda S. 335 und Staatsarchiv Florenz „Cabinetto" Filza, 78, Doc. LXIX. Im Staatsarchiv Florenz befindet sich reiches Aktenmaterial zu diesem kulturgeschichtlich nicht uninteressanten Prozeß.

[63] Staatsarchiv Florenz, „Cabinetto", Filza 79, Doc. CXIV.

[64] Ebenda, „Cabinetto", Filza 78, Doc. LXIX.

[65] Viviani della Robbia a. a. O. S. 335.

[66] Ebenda, S. 338 u. 341.

Kometen oder ein solches Nordlicht zu beobachten. . . . ." und „Saint-Odile ist aus dieser Sache dicker hervorgegangen, als es einem (Jesuiten-) Tertiarius geziemte"[67].

Die Aufregungen des Prozesses hatten die labile Gesundheit des Barons offenbar völlig untergraben. Seit Anfang Dezember 1773 stellten sich wieder die vorgenannten Symptome wie Blutwallungen, Schwindel usw. ein. Man verordnete Kühl- und Stillmittel, Opium, warme Umschläge, Fußbäder, Aderlässe, leichte Kost, dünne Limonaden, Emula Campana, Nitratwasser und sah später mineralische Wässer vor. Doch konnte ärztliche Kunst den siechen Körper nicht mehr retten. Unterm 22. Juli 1775 schreibt ein Neffe Santy (?) aus Aix an den Großherzog von Toscana[68], er hätte nicht „bis jetzt gezögert . . . Nachricht von dem Tode des Baron de Saint-Odile, meines Onkels, Nachricht zu geben, wenn ich mich nicht damals, als er mir entrissen wurde, in Paris aufgehalten hätte". „Nach meiner Rückkehr in dieses Land, wohin ich mich auf das Gerücht seiner Krankheit hin begeben habe, in der Hoffnung, ihm einen letzten Beweis meiner Gefühle für ihn zu geben, habe ich erfahren, daß ein Geistlicher, den er seit einigen Monaten in seine Dienste aufgenommen hatte, sich die Freiheit genommen hat, Ihrer königl. Hoheit zu schreiben, um dieses Ereignis mitzuteilen, und er ist mir in einer Pflicht zuvorgekommen, die Ihnen gegenüber zu erfüllen ich gewiß nicht verabsäumt haben würde."

Zweierlei läßt uns als Sterbeort Saint-Odiles Aix-les-Bains ansprechen. Einmal die Mitteilung des Briefschreibers, er sei aus Paris „in dieses Land" gekommen. Aix-les-Bains liegt in Savoien, das damals noch ein Teil der sardinischen Monarchie war. Und zweitens dürfte sich Saint-Odile nach seiner Entlassung in den bekannten Kur- und Badeort im Sinne der ärztlichen Verordnungen zurückgezogen haben.

Aus dem Brief geht ferner hervor, daß der Großherzog das Andenken seines ehemaligen römischen Gesandten „durch einiges Bedauern zu ehren" geruht und der Lauterkeit seiner Absichten trotz der gegen ihn erhobenen Beschuldigungen Gerechtigkeit hätte widerfahren lassen. Dieser wiederum hätte Ehrfurcht gegen seinen Souverain, Uneigennützigkeit und Unter-

---

[67] Ebenda, S. 341 u. 343.

[68] Staatsarchiv Florenz, „Cabinetto", Filza 80, Doc. CLXCI.

tanentreue in das Exil mitgenommen, wo er sich „darauf beschränkte, insgeheim zu seufzen über die verhängnisvollen Umstände, die ihn das Wohlwollen" des Großherzogs „verlieren ließen".

Damit schließen die Nachrichten über diesen bisher unbekannten Förderer Mozarts.

Unter den sonst im Schreiben genannten Personen ist Bernardo Tanucci natürlich die wichtigste: der aus altem Florentiner Geschlecht stammende berühmte neapolitanische Staatsmann (1698—1783), der von 1732 bis zu seinem Sturze (1776) in Parma und Neapel eine beherrschende Rolle innehatte und namentlich durch seine kirchlichen Reformen (Aufhebung des Jesuitenordens) bekannt ist[69].

Der Adressat des Briefes Giuseppe Bonechi war 1765—95 als toskanischer Konsul, seit 1768 mit dem Titel eines königl. Sekretärs ausgestattet und zur Zeit des Mozart-Besuches unter dem kaiserlichen Gesandten Grafen Ernst Kaunitz-Rittberg in Neapel tätig[70]. Er wird als Abenteuerer und Intrigant geschildert, der, obwohl vom Hause Tanucci weitestgehend gefördert und durch dieses zur königl. Tafel beigezogen, wodurch sonst kein Gesandter außer dem spanischen geehrt wurde, sich als Instrument zum Sturze Tanuccis gebrauchen ließ[71]. Schenkt man einem satirischen Gedicht Giuseppe Cerretesis Glauben, so war Bonechi der Sohn eines schlechten Truhenmalers, wurde von einem Cav. Ugolino Grifoni nach Pisa zum Studium der Jurisprudenz geschickt, fühlte sich jedoch daselbst mehr zur toskanischen Poesie als zu den Pandekten hingezogen, ging schließlich als hochstapelnder Theaterdichter mit einer Musikantentruppe nach Petersburg und kam 1765 nach Italien zurück und zwar als toskanischer Gesandter in Neapel[72]. Bonechis künstlerische Interessen lassen es verstehen, daß seine Berichte[73] besonders viel über Musikverhältnisse enthalten und somit eine noch unausgeschöpfte Quelle zur Musikgeschichte Neapels darstellen. Auch

[69] Vergl. über ihn das wiederholt zitierte ausführliche Werk von Enrica Viviani della Robbia a. a. O.

[70] Ebenda, S. 106 u. 207.

[71] Ebenda, S. 128, 205, 207 u. 222.

[72] Ebenda, S. 243 f.

[73] Staatsarchiv Florenz, „Ministerio Esteri" Filza 101/2337: Ministerio di Napoli 1767 ff.

Saint-Odile spielt in seinem Empfehlungsschreiben auf diese Interessen an und empfahl also mit Bedacht die Mozarts gerade an Bonechi, der im Hause Tanucci wohl gelitten war und am raschesten die Beziehung zu dem Minister herstellen konnte. Leopold Mozart hat seiner weder in den Reiseaufzeichnungen noch in Briefen gedacht.

Der „Conte di Rosenberg" ist der bekannte österreichische Staatsmann Franz Xaver Wolf Fürst Orsini-Rosenberg (1723—1796), der 1764 die Vermählung Pietro Leopoldos mit Maria Luise von Spanien per procura vollzogen hatte (s. o.) und 1766—1772 als Obersthofmeister, dirigierender Chef der großherzoglichen Staats-, Kriegs- und Finanzkanzleien sowie als Superintendant aller großherzoglichen Gebäude in Florenz wirkte[74]. Er stellte die Beziehung der Mozarts zum Großherzog her und wird dementsprechend von Leopold Mozart mit Auszeichnung erwähnt[75].

Der „Maresciallo Pallavicini" endlich ist der bekannte liebenswürdige Förderer der Mozarts in Bologna Johann Graf Pallavicini-Centurioni (1697—1773), Feldmarschall, Staatsmann und Ritter des goldenen Fließes, der nach Leopold Mozart „freundlichkeit, Großmuth, gelassenheit und eine besondere Liebe und Einsicht in alle Gattungen der Wissenschaften" besaß[76] und unseren Reisenden den Aufenthalt in Bologna nicht nur so angenehm wie möglich gestaltete sondern sie auch auf der Rückreise (August 1770) in seinem Landgut beherbergte. Er war der Vater jenes Carl Graf Pallavicini (1756—1789), der sich durch seine auch von den Mozarts bewunderte Weltgewandtheit schon als Zwölfjähriger in die Würde eines kaiserlichen Kammerherrn gebracht hatte und Wolfgangs „bester Freund" wurde. Er leistete später als Offizier Hervorragendes (Ritter des Maria-Theresienordens) und fand im Türkenkrieg den Heldentod[77].

---

[74] Constantin v. Wurzbach „Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich" XXVII. (Wien 1874) S. 14 ff.

[75] Reiseaufzeichnungen a. a. O. S. 52 und Schiedermair a. a. O. S. 31.

[76] Schiedermair a. a. O. S. 28.

[77] Wurzbach a. a. O. XXI (Wien 1870) S. 234.

Mozarts Aufenthalt in Rom

Von Elisabeth I. Luin

Im Jahre 1906, anläßlich des 150. Geburtstages Wolfgang Amadeus Mozarts, hatte man in Rom sowohl in der Accademie von S. Cecilia als auch durch die Städtische Kapelle im Teatro Costanze Konzerte mit Werken von Mozart veranstaltet. In jenem Gedächtnisjahr hatte der vielbewährte römische Musikhistoriker und Archivforscher Alberto Cametti beim Syndikat den Antrag gestellt, daß an dem Hause, in dem Mozart nachweislich gewohnt hat, eine Erinnerungstafel angebracht werden sollte. Dieser Vorschlag Camettis wurde zwar angenommen, aber leider damals nicht ausgeführt. Auch Raffael de Rensis kommt in seiner Skizze: „Il Soggiorno Romano di Mozart"[1] noch einmal kurz auf Mozarts Aufenthalt in Rom zurück. Das stattliche Haus, dem Collegio Clementinum gehörend, an der Piazza Nicosia, auch Piazza Clementinum nach dem dortigen Collegio genannt, war unterdes um- und aufgebaut worden und ist kürzlich bei Errichtung von Neubauten mit dem Collegio Clementinum der Spitzhacke zum Opfer gefallen. Da wir aber in der Kupferstichsammlung Vasi, die um 1697 gestochen wurde, sowohl dieses Haus als auch viele Ansichten von Straßen, Plätzen und Palästen besitzen, die Mozart bei seinem Aufenthalt in Rom besucht hat, so möge eine Anzahl von Photographien aus dieser Sammlung uns die Tage Mozarts und das Rom zu seiner Zeit wieder lebendig machen. Gleichzeitig soll dieser Beitrag dazu dienen, einige Begebenheiten aus Mozarts Aufenthalt in Rom aufzuhellen oder auch zu berichtigen.

Trotz der vielen Briefe, die uns von Mozart und seinem Vater erhalten sind, wissen wir von seinen römischen Tagen verhältnismäßig wenig; auch scheint der Aufenthalt, der durch die Reise nach Neapel unterbrochen worden ist, sehr kurz, wenn wir ihn mit dem Händels und anderer deutscher

[1] „Urbe 1937", S. 8ff.

Musiker in Rom vergleichen. Für den Romkenner fehlt der Reise ein gewisses Gleichgewicht. Allerdings muß man in Betracht ziehen, daß Mozart nicht nach Rom gekommen ist, um zu studieren, sondern um seine Kunst zu zeigen. Es scheint auch bedauerlich, daß Mozart erst in der Mitte der Karwoche in Rom angelangt ist, als die Theatersaison schon beendet war und die damit verbundenen Accademien und musikalischen Soireen. Zudem hätte der weltberühmte Karneval, der die Fremden von ganz Europa nach Rom zog, dem aufnahmefähigen Kinde manche Anregung geben können.

Mozart traf stattdessen Rom inmitten von Festen, die einesteils von den römischen Patriziern zu Ehren des zu Besuch weilenden Sächsischen Prinzen Xaver veranstaltet, anderenteils von solchen, die von der kaiserlichen Gesandtschaft vorbereitet wurden aus Anlaß der Vermählung Maria Antoinettes mit dem Dauphin von Frankreich und dann all den Kirchenfesten, die zwischen Ostern und Peter und Paul in Rom mit großem Aufwand gefeiert wurden. Wenn wir nun den spärlich erhaltenen Berichten über Rom folgen, so stehen wir unter dem Eindruck, daß die Mozarts in erster Linie an den kirchlichen Festen teilgenommen haben und daß ihr Aufenthalt in der ewigen Stadt eingerahmt war von den Feierlichkeiten, die zu Ehren des wundertätigen Bildes der „Madonna del bel consiglio" in der Kirche San Lorenzo in Damaso in der Cancelleria abgehalten wurden, und endlich den dreitägigen Festen der Kirchenpatrone von S. Peter und Paul in der Peterskirche.

Wir wissen aus den Briefen, daß Mozart 20 schriftliche Empfehlungen für Rom mitgebracht, in denen aber nur wenige der altrömischen Familien: wie Chigi, Brancacci und Barbarini genannt sind. Wie aber verhielten sich die Rospigliosi, Colonna, Borghese, Aldobrandini, Lancelotti, Doria-Pamphilii, Gaetani, Ruspoli, Orsini, Altieri, Corsini und Ottoboni? Wie erklärt sich, daß Mozart nicht bei dem Fürsten Ruspoli gespielt, dessen Vorfahre seinerzeit eigens ein Theater hat bauen lassen, um das bei Händel bestellte Oratorium szenisch aufzuführen? Und in dem prachtvollen, akustisch ausgezeichneten Festsaal des Prinzen Doria-Pamphilii, der heute noch erhalten ist, wäre dort nicht auch eine Accademie für den kleinen Mozart von außerordentlicher Wirkung gewesen?

Vater Mozart schreibt zwar in seinen Briefen immer von der bevorstehenden Hitze und seiner Angst vor der Malaria. Tatsächlich hat er die heiße Zeit in Oberitalien verlebt und wenn er auch auf dem Landgut der Pallavicini gewesen ist, so weiß doch jeder Italienkenner, daß Rom viel kühler ist, als Bologna! Und wie kann man sich erklären, daß Vater Mozart nach Neapel geeilt ist, während der kaiserliche Gesandte in Rom große Musik zu den Feierlichkeiten anläßlich der Vermählung Maria Antoinettes vorbereitet[2]? Und warum hat Mozart sich nicht an dieser Musik beteiligt, da die Anwesenheit des Wunderkindes in Rom doch bekannt war? Denn schon das Diarium berichtet[3]: „Molto applauso riscuote in queste primarie conversazioni il giovanetto tedesco figlio del maestro di cappella della cattedrale e metropolitana di Salisburgo, che nella sola età di anni 12 si nella musica che nel suono del cembalo mostra una consumata scienza e tanto di sapere nell'una e nell'altra classe quante ne hanno potuto acquistare in età matura tutti i più rinomati professori“[4].

Die Tatsache, daß gerade der Staatssekretär des Papstes Kardinal Pallavicini, aus einem Genueser Geschlecht, die Barbarinis, die dem Hause Habsburg günstig gesinnt waren, und der Duca Althems, der nicht aus dem römischen Adel hervorgegangen, sich besonders um Mozart angenommen, läßt auf eine politische Ursache schließen. Denn zu Mozarts Zeiten war das Verhältnis zwischen Rom und Wien ein anderes als unter der Regierung Kaiser Leopolds, dem der Papst die außergewöhnliche Gunst erwies, das „Miserere“ von Allegri aufschreiben zu lassen. Auch der römische Adel scheint sich Mozart gegenüber zurückhaltend benommen zu haben. Ob dem Vater Mozart das freilich bewußt worden ist, oder ob er sich von einem Aufenthalt in Neapel, wo eine Tochter Maria Theresias Königin war, mehr erwartet, läßt sich nicht mehr feststellen. Jedenfalls in Neapel hat Leopold Mozart sich die Zeit genommen, alle Sehenswürdigkeiten auch in der Umgebung zu besichtigen und ist bis Pozzuoli auf der einen Seite des

---

[2] Diario vom 21. April 1770, S. 219.

[3] A. a. O. S. 229 f.

[4] Diese Mitteilung in dem gedruckten Diario von Chracas findet sich auch in Cod. Cas. 3821 unter dem 26. April 1770. Das beweist, daß Chracas für sein römisches Diarium die Notizen dieser Handschrift benutzte.

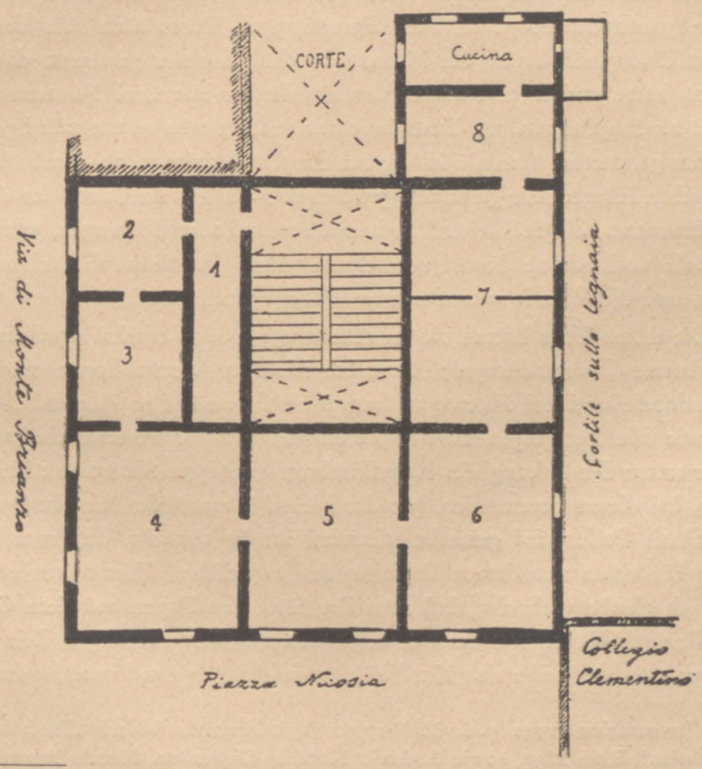
Golfs, bis Pompei auf der andern gekommen, während wir von Rom nur von einem kleinen Landausflug wissen. Offenbar besuchten sie weder Frascati noch Tivoli, was um so mehr zu verwundern ist, da gerade während ihres Aufenthaltes (nach der röm. Diario) Prinz Xaver von Sachsen in die Castelli eingeladen war und sowohl die Villa Aldobrandini als auch die Villa d'Este Festsäle besitzen, in denen eine musikalische Soirèe der reichlichen Labsal an Speise und Trank eine dem römischen Adel doch sonst willkommene künstlerische Unterbrechung hätte bieten können. Auch ist nicht verständlich, warum in dem römischen Diarium Vater Mozart als Kapellmeister angeführt wird, während der 12jährige Sohn (sic!) einfach als „giovanetto tedesco" genannt wird, obwohl er bei seinen 14 Jahren schon den Titel eines Konzertmeisters des Erzbischofs von Salzburg führte und der kleine Mozart unter diesem Titel von Hasse an den Abbate G. M. Ortes in Bologna empfohlen war?

Mozart Vater und Sohn hatten in einer Diligence die Reise nach Rom gemacht. Die alte Römerstraße Via Flaminia durchfahrend, sind sie an der bekannten „Porta Flaminio del Popolo" angekommen und sie hätten am „Piazza del Popolo" gleich einen Eindruck von der Schönheit der ewigen Stadt bekommen müssen, wenn das Unwetter, das sie schon auf dem Weg getroffen, nicht auch in Rom gewütet hätte[5]. Der schöne Piazza del Popolo mit dem Obelisk und den beiden vornehmen Kuppelkirchen, von denen die drei großen Hauptstraßen durch die Stadt führen, ein Bild, wie es wohl keine andere Stadt der Welt aufzuweisen hat, dürfte an jenem Tage etwas trüb und verhängt gewesen sein. Vorübergehend in einer Stube mit einem Doppelbett untergebracht, wußte aber der ihnen befreundete Abbate Francesco Antonio M a r c o b r u n i Rat und führte sie zu der Frau des päpstlichen Kuriers Steffano U s l e n g h i, einer wohlhabenden und angesehenen Familie, die im zweiten Stock des stattlichen Palazetto Scatizzi (Abb. 1), einem Seitenflügel des Collegium Clementinum, wohnten[6]. Die Empfehlung

[5] Das Diario meldet, daß am Nachmittag des Mittwochs der Karwoche der feierliche Zug des Papstes mit den Kardinälen, dem Adel und den Patriziern vom Quirinal zum Vatikan wegen des starken Regens unterbrochen wurde.

[6] Vgl. Leopold Mozart an seine Frau, Rom, 21. April 1770, in: Ludwig Schiedermair „Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie", München 1914,

des Abbate Marcobruni, der in der angesehenen Stellung als Postmeister in Mailand lebte, dürfte der jungen Frau des päpstlichen Kuriers jede Bedenken diese Fremden während der Abwesenheit ihres Mannes, der sich in wichtiger Mission in Portugal aufhielt, aufzunehmen, behoben haben. Frau Uslenghi, 25 Jahre jünger als ihr Gemahl, hat sich mit mütterlicher Liebe des fremden Knaben angenommen und nicht nur ein Schlafzimmer mit zwei Betten, sondern die ganzen stattlichen Räume ihrer Wohnung den Gästen zur Verfügung gestellt, so daß die Mozarts dort empfangen konnten, Wolfgang auch bei der Arbeit nicht gestört war.



III, S. 37, und Erich H. Müller von Asow „Gesamtausgabe der Briefe und Aufzeichnungen der Familie Mozart", Berlin 1942, II, 1, S. 44.

Die Mozarts waren mit dieser Wohnung gleich an musikhistorischer Stätte; denn das anstoßende Collegio Clementinum war bekannt durch vorzügliche Musikaufführungen. Gerade die Königin Christine von Schweden, die ein sehr reges Interesse für die Oper hatte, ist, noch ehe das Teatro Tordinona am Tiber gebaut wurde, häufig mit großem Gefolge in das Collegium Clementinum gekommen, um den Theateraufführungen beizuwohnen. Die Wohnung des Steffano Uslenghi war nach dem von Alberto Cametti aufgefundenen Plan im zweiten Stock des Palazetto gelegen. Da sie die Südzimmer dort bewohnten, so bot sich ihnen vom Fenster aus ein schöner Blick auf den damals noch von Schiffen belebten Tiber mit dem Hintergrund des Borgo und der Peterskuppel. Nach dem Akt der Erbschaft Uslenghos[7] haben die Mozarts in dem Zimmer gewohnt, das zwei Betten hatte und zwei Fenster, das Eckzimmer mit drei Fenstern diente ihnen als Empfangssalon. Dem Inventar zufolge war es ein würdiger und wohlausgestatteter Raum. In diesem Empfangszimmer, das nach Art der römischen Häuser sehr geräumig gewesen sein muß, waren nach der Angabe des Inventars, die Stühle und Sofa mit rotem Leder überzogen, wertvolles Kristall und schöne Kunstgegenstände waren in einem Glasschrank zu sehen und die Wände waren mit 40 Bildern geschmückt.

Die ersten Tage hatten die Ankömmlinge, wie so oft im April, in Rom unliebsame Überraschungen; denn bei schönem Wetter zogen sie in die Peterskirche und bei Platzregen kamen sie heraus! Die Karwoche gingen sie, wie alle Rompilger, zu den Zeremonien in der Peterskirche, wo der Chor unter der Leitung des Kapellmeisters Giuseppe Santarelli sang. Hier, bei diesen Zeremonien, hat der kleine Mozart die Bekanntschaft des Kardinals Pallavicini gemacht. Cametti ist der Ansicht, daß man Wolfgang für einen vornehmen Begleiter des päpstlichen Kämmerers gehalten hat; ich glaube vielmehr, daß man ihn für einen Pagen aus dem Gefolge des Prinzen Xaver von Sachsen hielt. Denn in der damaligen Zeit bis zu der vordersten Reihe der Kardinäle vorzudringen und ausgerechnet zu

---

[7] Inventarium vom 5./6. Mai 1777. Vgl. Antonio Valeri „Fanfulla della Domenica“, Rom 1897, sowie Archivio Notarile Capitolino, Notaio Antonio Antoniani „Inventarium boborum heriorem quandam Stephani Uslenghi“. Uslenghi war 1777 gestorben, ohne ein Testament zu hinterlassen.

dem päpstlichen Staatssekretäre, dem Kardinal Pallavicini, war schon ein Kunststück. Damit erklärt sich auch die verwunderte Frage des Kardinals, wer er denn eigentlich sei. Wahrscheinlich aber hat den Kirchenfürsten auch die Kühnheit des Knaben belustigt und es war ein freundliches Schicksal, daß er ihn sobald kennen gelernt hat; denn in Rom war dieser Kardinal jedenfalls der größte Gönner Mozarts. Was es aber mit der Tafel der Kardinäle für eine Bewandtnis hatte, konnte nicht ergründet werden. In der Karwoche fanden in Rom keine Festmahle statt, am allerwenigsten im Vatikan. Wie Vater Mozart erzählt[8], war damals am Gründonnerstag noch die übliche Fußwaschung durch den Papst. Es wäre deshalb anzunehmen, daß es sich um die anschließende Mensa handelt, bei der der Papst in Anwesenheit der Kardinäle symbolisch 12 arme Priester bedienen mußte.

Auch bei den Feierlichkeiten in San Lorenzo in Damaso zum Feste des wundertätigen Gnadenbildes „Santa Maria del buon Consiglio“ in dem Palast der Cancelleria waren Mozarts anwesend. Von ihrem Hause aus dürfte sie ihr Weg über den schönen Piazza Navona geführt haben, den Wolfgang leider nicht um die Weihnachtszeit gesehen, wo der Jahrmarkt der „Befana“ auch heute noch das Entzücken aller Kinder und auch der Großen, die für Lieblichkeit und Volksbräuche Sinn haben, ist. Am ersten schönen Tag machten sie einen Spaziergang in die Gärten der Villa Medici; merkwürdigerweise schreiben weder Vater[9] noch Sohn etwas über diese Gärten, die in ihrer Anlage und den herrlichen Bäumen und Blumenbeeten doch wirklich das Entzücken für alle Fremden waren, die dort zum erstenmal die eigentliche südliche Vegetation gesehen haben (Abb. 2)!

Nähere Beziehungen scheinen sie zu einem Abbate C r i v e l l i gehabt zu haben; denn der Vater erwähnt einen gegenseitigen Besuch und nach ihrer Rückkunft aus Neapel auch eine Einladung zu einem reichlichen Mahl[10]. Dieser Abbate Crivelli hat wahrscheinlich im berühmten Hause der Crivelli

---

[8] Leopold Mozart an seine Frau, Rom, 14. April 1770, Schiedermair a. a. O. S. 34, Müller-Asow a. a. O. S. 43.

[9] Leopold Mozart am 21. April 1770, vgl. Anm. 6.

[10] Leopold Mozart am 30. Juni und 7. Juli 1770, Schiedermair a. a. O. S. 57 f., Müller-Asow a. a. O. S. 65 f.

an der Viale Giulia, einer der Hauptstraßen des päpstlichen Roms, gewohnt. Die Crivellis waren schon seit 1595 Ministerresidenten der Kurfürsten von Bayern in Rom. Ein junger Crivelli studierte in Ingolstadt, ein anderer starb in noch jungen Jahren in kaiserlichen Diensten in Prag. Peter Crivelli war ein berühmter Goldschmied und der Hofjuwelier des Papstes. So konnte er es sich leisten, sich in einer der vornehmsten Straßen sein Haus zu erbauen. Dieses zweistöckige Haus, Palazzo dei Pupazzi genannt, hat eine reichverzierte Fassade, deren Pilaster mit Kariatyden und Genien geschmückt sind. Am ersten Stock befindet sich eine Inschrift mit dem Namen des Erbauers und am zweiten sind die Namen von Julius dem Dritten, Paul dem Vierten und Urban dem Achten angebracht, den drei Päpsten, deren Goldschmied die Crivellis waren. Mozart hat also schon bei Beginn seiner römischen Tage Gelegenheit gehabt, eine der italienischen Prachtbauten auch von innen zu sehen, und wenn auch Crivellis Haus mit den pompösen Palästen der Doria Pamphili, Rospigliosi und Ottoboni nicht zu vergleichen ist, so zeigte es für ein Bürgerhaus doch immerhin einen außergewöhnlichen Reichtum an architektonischem Schmuck und Schönheit der Innenräume.

Durch die Anwesenheit des Mozarts bekannten Herrn von Mölk im Collegium Germanicum hatten sie Gelegenheit, des öfteren das berühmte Stift zu besuchen[11]. Leider sind die alten Akten des „Collegium Germanicum“, die sich mit der musikalischen Tradition des Collegs befassen, verloren. In den noch erhaltenen Tagebüchern finden wir keinerlei Eintragungen über Mozarts Besuch. Nach der freundlichen Mitteilung des gegenwärtigen Rektors müßte im Tagebuch des Präfekten über die Festakademien etwas aufgezeichnet gewesen sein. Auch dieses Tagebuch ist leider verloren gegangen. Das Collegium Germanicum hat durch einen großen Brand viel verloren; noch mehr aber wurde es in der napoleonischen Zeit seiner Schätze beraubt. Jedenfalls hat Wolfgang im Collegium Germanicum ein dankbares Publikum gefunden; denn seit Carissimis Zeiten, der dort volle 46 Jahre als Instructore und an der Kirche als Organist gewirkt hat, war die musikalische Erziehung der Zöglinge auf eine hohe Stufe gekommen und viele der vornehmen deutschen Fürstensöhne, die dort erzogen worden

[11] Leopold Mozart am 14. April 1770, vgl. Anm. 8.

sind, haben wiederum in ihren Kreisen die Musik besonders pflegen lassen. Man denke nur an die vier Söhne des Grafen Schönborn, die in Würzburg, Bamberg und vor allem in ihrem Stammschlosse Wiesentheid in Franken eine eigene Kapelle gehalten und als ausübende Musiker auch viele Handschriften ihrer Zeit gesammelt haben[12].

Nach Vater Mozarts Briefen[13] war ihr erster Empfang in der römischen Aristokratie beim Prinzen Chigi. Da Leopold Mozart die Anwesenheit des englischen Kronprätendenten und des Staatssekretärs Kardinal Pallavicini erwähnt, so dürfte man annehmen, daß dieser Empfang in dem sogenannten „Goldenen Saal" im Palazzo Chigi gewesen ist. Dieser heute noch erhaltene Saal war in den Jahren 1765/67 von dem Prinzen Agostino Chigi zur Hochzeit seines Sohnes Don Sigismondo mit der Prinzessin Maria Flaminia Odescalchi erbaut worden, ein Raum, an dem bedeutende Künstler, die sowohl im Vatikan, als auch in den römischen Palästen arbeiteten, hier ein Meisterwerk schufen[14].

Eine Woche später finden wir Mozart im Palazzo Barberini[15], wo wiederum der englische Kronprätendent, der durch seine Großmutter, eine Tochter des Herzogs von Modena, mit den Barberinis nah verwandt war. Auch der Kardinal Pallavicini war wiederum anwesend, sowie der seit 2. April zu Besuch weilende sächsische Prinz Xaver, der, incognito reisend, als Herzog von Görzig im römischen Diarium wiederholt genannt wird. Über den Besuch dieses Prinzen sind genaue Angaben erhalten. Er wurde von dem sächsischen Gesandten, dem Minister des Erzbischofs von Trier, dem Gesandten der Republik Venedigs und dem kaiserlichen Gesandten S. E. de Bernis mit fürstlichem Gepräge empfangen und bewirtet. Das große Festessen bei dem Venezianischen Gesandten im Palazzo Venezia fand am 4. April statt, also eine Woche vor der Ankunft Mozarts in Rom.

---

[12] Vgl. E. I. Luin „Bernardo Pasquini e il suo Tricentemarie", Rom 1939 (Instituto di Studi Romani) sowie E. I. Luin „L'importanza delle Musiche di Natale a Roma", Rom (Urbe 1937, Bd. 12).

[13] Leopold Mozart am 21. April 1770, vgl. Anm. 6.

[14] Einzelheiten über den Bau und die Architektur in: Marchese Incisa della Rocchetta „Bell. d'arte" 1926/27, S. 369 f.

[15] Leopold Mozart am 27. Juni 1770, Schiedermair a. a. O. S. 39, Müller-Asow a. a. O. S. 63.

Die in Rom immer noch bestehende Annahme, daß Mozart im Palazzo Venezia gespielt habe, wird nicht allein durch die Tatsache, daß das große Essen eine Woche vor seiner Ankunft stattgefunden, widerlegt, sondern noch vielmehr damit, daß der venezianische Gesandte, der im Palazzo Venezia residierte, Niccolò Erizza, nach der Mitteilung des Römischen Diariums vom 22. April, seinen Abschiedsbesuch beim Papst machte. Man kann also nicht annehmen, daß der Gesandte während der Vorbereitung seiner Abberufung und Abreise nach den Osterfeierlichkeiten noch einmal einen Empfang gegeben habe. Als der neue Gesandte ankam, waren die Mozarts schon abgereist.

Erstaunlich aber ist, daß Mozart nicht bei dem kaiserlichen Gesandten in Rom war. Das ist um so merkwürdiger, als Vater Mozart in Neapel sogleich in persönliche Fühlung mit dem kaiserlichen Gesandten von Kaunitz-Rittberg kam[16] und dessen Gemahlin, eine Prinzessin Öttingen-Wallerstein, die zusammen mit anderen Aristokraten für Wolfgang Mozart eine Akademie veranstaltete, die ihm auch einen hübschen klingenden Gewinn einbrachte. In Rom hätte Leopold Mozart auch noch eine besondere Gelegenheit gehabt, sich dem kaiserlichen Gesandten von Bernis angenehm zu machen. Von Bernis wurde nämlich die Ehre zuteil, vom Papst zum Ritter des heiligen Grabes ernannt zu werden. Hier wäre es zweifellos am Platz gewesen, daß der kleine Mozart eine Festkantate komponiert hätte, die dann sicher auch im Palast des Gesandten aufgeführt worden wäre. Man kann ja nicht annehmen, daß Leopold Mozart, der so viel mit dem Klerus verkehrte, von dieser Auszeichnung des kaiserlichen Gesandten nichts ererfahen hat, umsomehr als das „Crachas", die damalige Zeitung, einen genauen Bericht darüber gibt.

Eine andere Ordensauszeichnung hingegen dürfte mit Mozart indirekt eine Verbindung bekommen haben, nämlich die des großen Malers: Pompeo Batoni. Gerade eine Woche vor der Ankunft Mozarts in Rom war Batoni von der Kaiserin Maria Theresia in den Adelsstand erhoben worden. Das Adelsdiplom war von dem kaiserlichen Gesandten Baron

[16] Leopold Mozart am 19. Mai 1770, Schiedermair a. a. O. S. 44, Müller-Asow a. a. O. S. 50. Zum folgenden vgl. Brief vom 22. Mai und 26. Mai 1770, Schiedermair a. a. O. S. 45 bzw. 46, Müller-Asow a. a. O. S. 54 bzw. 55.

de Saint Odyl in Florenz auf Wunsch der Kaiserin dem Maler persönlich überreicht worden. Das römische Diarium bringt unterm 4. IX. 1770 den Gesamtlaut des Adelsbriefes, der in lateinischer Sprache verfaßt ist. Die Kaiserin, sehr erfreut über das Doppelbildnis, das Batoni von ihren Söhnen, dem Kaiser Josef dem Zweiten und dem Großherzog von Toscana, als beide das Jahr vorher in Rom weilten, gemalt hatte, gibt ihm nicht nur weitere Aufträge, sondern sie fügt dem Adelsbrief auch noch ein ansehnliches Geschenk bei. Beides wurde Batoni mit allen höfischen Zeremonien von Baron de St. Odyl in einer kostbaren Kassette überreicht.

Die römischen Maler suchten immer, wenn sie Verbindungen mit dem Kaiserhof hatten, das Adelspatent zu erhalten[17]. Auf Grund der Beziehungen liegt es nahe, daß Batoni sich für Mozart interessiert hat. Es ist von anderer Seite schon darauf hingewiesen worden, daß es sich bei dem Batonischen Bild von Mozart nicht um ein Modellbild handeln kann[18]. Da aber sogar der gründliche Forscher Cametti erwähnt, daß Wolfgang dem Batoni Modell gesessen sei und de Renzis in seiner Skizze „Urbe 1937" noch einmal darauf zurückkommt und ausführlich schreibt, was auch Onofrio Boni[19] mitteilt, daß kein Fremder von Rang nach Rom gekommen, der nicht Batoni in seinem Atelier besuchte, um seine schönen Bilder zu bewundern und dem herrlichen Gesang seiner beiden Töchter zu lauschen, konnte es nach de Renzis garnicht verwunderlich scheinen, daß auch die beiden Mozarts diesem Brauch gefolgt seien. De Renzis geht noch weiter und erzählt, daß Batonis Tochter Maria Benedetta immer von dem kleinen und sympathischen Wunderkind begleitet sein wollte! Er bemerkt weiter, daß diese Kinder — de Renzis meint wahrscheinlich Rubina und Maria Benedetta, die beide ausgezeichnete Sängerinnen waren — dem Großfürsten Paul von Rußland und den Großfürstinnen, während sie dem Vater zu ihrem Portrait saßen, das „Stabat Mater" von Pergolesi vorsangen. Es ist nun höchst unwahrscheinlich, daß

---

[17] Vgl. Korrespondenz der römischen Maler mit dem Kurfürsten von Mainz, Lothar Schönborn, im Archiv Schönborn, Wiesentheid.

[18] Es ist das angebliche Mozartbild „mit der Notenrolle". Vgl. Schiedermair a. a. O. V (Ikonographie) Nr. 14 und 15 sowie S. 4 (Kommentar).

[19] „Elogio di Pompeo Batoni", Rom 1787.

Vater Mozart, der doch von der Tochter seiner Gastgeberin erzählt, daß sie eine Anfängerin im Klavier sei, und von dem kleinen Tomaso in Florenz berichtet, daß ihn Wolfgang auf der Violine begleitete, über ein solch musikalisches Ereignis schweigt, daß diese beiden in Rom so bekannten Sängerinnen und Töchter des berühmten Portraitmalers, seinem Wolfgang vorgesungen hätten. Ferner: wie wäre es möglich, daß der Knabe Mozart, der von Allegris „Miserere" so gepackt war, daß er trotz des Verbotes des Papstes und trotz seiner eben erst zurückgelegten ermüdenden Reise die Musik auf eigene Initiative aufgeschrieben, von dem „Stabat Mater" keinerlei Notiz nahm, und von Pergolesi, der doch in aller Mund war? Vater Mozart gibt verhältnismäßig ganz ausführliche Berichte über seine Ausflüge von Neapel aus. Wie ist es dann zu erklären, daß er, wie er am 16. Juni 1770 schreibt[20], den Hafen von Pozzuoli gesehen zu haben, Coliseo, die Solfatara, ohne auch nur einen Schritt in die dortige Kathedrale zu setzen, wo Pergolesi begraben ist? D i e S i t z u n g e n b e i B a t o n i g e h ö r e n i n d a s R e i c h d e r L e g e n d e und das Bild, das Batoni gemalt hat, ist in seiner Phantasie entstanden, wie er sich eben das Wunderkind vorgestellt, von dem man in Rom soviel erzählte. Wäre Batoni auch nur ein einzigesmal auf irgend einem Empfang mit Mozart zusammengekommen, so hätte er als der berühmte Portraitist, der er doch war, seinem Bild wenigstens die Charakteristik des kindlichen Mozart mit seiner dennoch stark ausgeprägten Frühreife geben müssen, wie es das Bild in Bologna zeigt.

Ein Tag des reichen Erlebens muß für alle Beteiligten der 29. April gewesen sein, an dem die Mozarts auf Veranlassung des Fürsten Odescalchi, Duca d i B r a c i a n o, wie Vater Leopold Mozart mitteilt[21], zu einer Akademie bei dem Duca A l t h e m s eingeladen wird. Merkwürdig erscheint, daß der Herzog von Braciano den kleinen Mozart nicht selbst einlud. Man sollte doch denken, daß dieser schwerreiche Fürst in seinem Riesenpalast am Piazza Sant' Apostoli Platz für eine Soiree gehabt

---

[20] Schiedermair III a. a. O. S. 53, Müller-Asow a. a. O. S. 61.

[21] Leopold Mozart am 28. April 1770, Schiedermair a. a. O. S. 39, Müller-Asow a. a. O. S. 48.

hätte[22]? (Abb. 3). Vielmehr fand also diese Akademie, in der Mozart in Rom gespielt hat, im Palast des Duca Althems statt[23] (Abb. 4). Die Duca d'Althem waren eine hochangesehene Familie in Rom. Durch die Heirat des Grafen Annibal Althems mit der Nichte des Papstes Pius IV., Ortensia Boromeo, mit den Boromeos verwandt geworden, erklärt sich, daß in dem Palast (heute das Collegio Spagnolo) noch ein Raum gezeigt wird, in dem der Kardinal Boromeo gewohnt hat und auch sein Wappen erhalten ist. Der Palast Althems ist nicht einer jener ungeheuer großen römischen Paläste, wie Doria und Ruspigliosi oder Borghese. In bescheidenen Maßen gehalten, ist er aber in seinen Innenräumen ein Juwel an Geschmack und Schönheit. Der Palast, der zwischen Piazza Zanardelli und Piazza San Appolinare gelegen, hat seine Prunkräume im 1. Stock gegen die Kirche zu. Über die breite Treppe, mit großen Statuen in den Nischen, kommt man in einen kleinen Empfangsraum mit schönen Türen, ähnlich denen des Palazzo Chigi. Die Wände sind mit Seide gespannt und die Spiegel mit vergoldetem Stuk und überaus feinen Bronzeguirlanden aus Blättern und Blüten verziert. Eine schöne Holzdecke mit Rosetten geschmückt auf blaugrauem Grunde, die Wappenfarbe der Althems, gibt dem Raum ein besonderes Gepräge. Auch der anschließende Thronsaal hat eine reichverzierte Holzdecke auf blauem Grund; über den mit dunkelroter Seide gespannten Wänden ist ein Fries auf blauem Grund, alfresco gemalt mit Amoretten und Figuren. Auch der Raum der Frau von Althem ist noch erhalten mit einer kostbaren, fast überreich geschnitzten Holzdecke, ganz vergoldet, in deren sechs Füllungen zwei mit dem Kaiseradler und vier mit den Wappen der Althems, ein aufrecht stehender Bock, verziert sind. Auch hier war über den mit schwerer Seide gespannten Wänden ein ein Meter hoher Fries alfresco gemalt angebracht, der aber, da er mit allegorischen Figuren ausgemalt war, von den jetzigen Besitzern, einer Priesterschule, verdeckt worden ist!

In welchem dieser Räume hat nun Mozart gespielt? Vermutlich in kei-

---

[22] Der Palazzo Odelaschi befindet sich unweit des Palazzo Bonelli, in dem Händel sein erstes Oratorium schrieb und aufführte.

[23] Der Palazzo Althem steht gegenüber dem Collegium Germanicum und der Kirche S. Apollinare, in der Carissimi bestattet ist.

nem derselben, da diese nur Repräsentations-, aber keine Festräume für viele Personen sind. Im Palazzo Althem jedoch ist noch ein Juwel erhalten, wie sie leider im Palazzo Ottoboni und vielen andern zu Grunde gegangen sind: das Haustheater. Dieses Teatrino, das bequem Raum für 150 Leute bietet, liegt auf der entgegengesetzten Seite der Haupttreppe über dem schönen Hof. Das Theater hat eine kleine reichgeschnitzte Holztribüne und die Decke, in zarten Farben gemalt, läßt Genien herunterschweben, der Muse den Lorbeer reichend. Es ist bedauerlich, daß keinerlei Mitteilungen über diese Accademie erhalten sind und auch die berühmte, von Angelo Althem gegründete Bibliothek mit reichen Sammlungen verloren gegangen ist.

Der Prinz von Sachsen war nach dem Süden, um zu den großen Feierlichkeiten von S. Peter und Paul nach Rom zurückzukommen. Die Mozarts hatten denselben Plan. Sie gingen deshalb zu den Augustinern, um wegen der Reise zu beraten. Vater Mozart erwähnt die Anwesenheit des Generals bei der Tafel[24] und man kann darum nicht annehmen, daß sie in dem kleinen Kloster am Piazza del Popolo waren, sondern in dem großen, dem heutigen Marineministerium.

Am 2. Mai hat Wolfgang noch einmal mit dem Bassisten Josef Meißner aus Salzburg im Collegium Germanicum musiziert[25]. Dann traten sie die Reise an. In Marino waren sie wiederum bei den Augustinern eingeladen. Merkwürdig ist, daß weder im Collegium Germanicum, noch in Marino, Mozarts sich Carissimis erinnerten, dessen Geburtsort Marino war. Nachdem sie die Pfingsttage in Neapel verbracht, die Umgebung besichtigt und Wolfgang verschiedentlich musiziert hatte, traten sie die Rückreise an und konnten, da der Augustinergeneral ihnen seine Sedia, einen von drei Pferden gezogenen kleinen Reisewagen, geliehen, im Eiltempo den Rückweg zurücklegen, sodaß sie in der kurzen Zeit von 27 Stunden in Rom anlangten, wo kurz vorher der Vater einen nicht unbedenklichen Unfall hatte, der ihm durch das offene Bein den Aufenthalt in Rom sehr beschwerlich machte.

Bei den vielen Abhaltungen durch Besuche, Verpflichtungen bei dem

---

[24] Leopold Mozart am 28. April 1770, vgl. Anm. 21.

[25] Derselbe am 2. Mai 1770, Schiedermair a. a. O. S. 41, Müller-Asow a. a. O. S. 49.

Klerus und Mozarts eigenen Arbeiten scheint nicht viel Zeit zum Besichtigen geblieben zu sein; auch ist Mozart vielleicht doch noch zu jung gewesen, um den Ernst und die Bedeutung der Bauten des alten Roms zu erfassen. Das heitere Neapel mit seiner herrlichen Natur, dem Vesuv, den Schwefelquellen von Salfatara kann auch ein Kind unterhalten, während in Rom den Mozarts anscheinend auch die richtige Führung fehlte. Während sie um die Osterzeit durch die Feierlichkeiten in der Sixtinischen Kapelle und und in S. Lorenzo in Damaso gefesselt wurden, hatten sie bei ihrer Rückkunft die großen Feste der Schutzheiligen Roms: S. Peter und Paul mit dem zweitägigen Fest der Chinea und, was für Mozart damals gewiß der Höhepunkt ihrer Reise war, eine Audienz bei Papst Clemens XIV. und die einzigartige Auszeichnung, daß der Knabe den hohen Orden des „Speron d'Oro" durch den Staatssekretär Kardinal Pallavicini überreicht bekam.

Mozart teilte nichts Näheres über diese Festlichkeiten mit. Es ist auch mehr als zweifelhaft, ob der leidende Vater mit seinem aufgerissenen Bein den Strapazen der Feierlichkeiten in der Peterskirche und bei der Chinea gewachsen war. Aber der Abbate Crivelli, der ihn ja besuchte und bei dem sie auch sogar für Vater Mozarts Appetit ein reichliches Mahl einnahmen, wird wohl dafür gesorgt haben, daß Wolfgang die Feierlichkeiten in der Peterskirche nicht entgingen. Im feierlichen Zug fuhr der Papst vom Quirinal in den Vatikan, gefolgt von seiner Familie, von den Kardinälen und allen römischen Patriziern; diesmal wurde der Aufzug nicht durch einen Platzregen gestört wie am Mittwoch in der Karwoche, wie der Chronist berichtete. Daraus sehen wir also, daß in derselben Stunde als Mozart Vater und Sohn von Blitz und Donner auf der Landstraße nach Rom beunruhigt wurden, auch in der ewigen Stadt das Unwetter hauste. Und vollends zu der berühmten Festbeleuchtung am Abend des Festtages der Schutzheiligen wird Frau Uslenghi den Knaben mit ihrer Tochter geführt haben. Denn welcher Römer würde die Beleuchtung der Engelsburg oder der Peterskirche versäumen, der „Girandola", die jeder Römer gewissermaßen als sein eigenes Fest betrachtet! Noch einen ganz besonderen Spaß muß der aufgeweckte Knabe an dem Schauspiel der „Calvalcata per la consueta offerto della chinea" gehabt haben. Dieses Fest entstammt einem alten Brauch, der seit dem 13. Jahrhundert eingeführt, sich bis zu Pius' IX.

Zeit erhalten hat. Am Tag der Kirchenpatrone von Rom, dem 29. Juni, war der König von Neapel verpflichtet, den alljährlichen Tribut an den Papst zu zahlen, ein Fest, das mit großen Feierlichkeiten und einem zweitägigen Volksfest verbunden war. Denn der Papst hatte angeblich ein Recht, von dem König von Neapel einen Tribut zu fordern. Infolgedessen sandte der König ein Ehrengeschenk: ein weißes Pferd oder ein weißes Maultier, reich geschmückt mit seinem Wappen; auf seinem Rücken trug es den Tribut von 400 Dukaten. Als Vertreter des Königs war der Vater oder Sohn eines Prinzen Colonna ausersehen, der den Titel „Constable" führte. Aus Mozarts Zeiten berichtet der Chronist: „La sera durante il canto in San Pietro, il Cardinale S. Ecc. il Signor D. Lorenzo Colonna, Gran Contestabile del Regno di Napoli, ad effeto di fare alla Santitàdi N. Sign. come Ambasciatore straordinario della Maestà di Ferdinando IV, Re delle due Sicilie, la solita presentazione del Censo e chinea, per il consueto tributo del Regno di Napoli, con solenne cavalcata, che principiò dal Palazzo Regio della Maestà Sua in Piazza Farnese e prosegue fino alla Basilica Vaticana, come pure in bella pompe di destiere, paggi, e servitù, Ciò che poi attirava la vista di tutti spettatori era la nobile maestosa comparsa di Sua Ecc. il Signor Ambasciatore, fiancheggiato della Guardia Svizzera di N. Sign. vestito die ricchissima abito di ganzo d'oro, portando le decorazioni di cui è insegsegnato, cioè, la croce della sacra religione di Malta, la Collana del Toson d'oro, e del Real ordine di S. Gennaro, e la Chiave di Oro di Cavaliere di Camera di Sua Maestàil Re della Due Sicile, cavalcando un ben ornato superbo destrierobianco e servite ai lati da'paggi, con richezza vestiti ed in qualche distanza da suoi Guardaportoni, precedendolo, oltre di atti tambuoni battenti, sei volanti bizarramente vestiti ed in numero grande di servitù in vaga livrea con camisciole turchine, riccamente guarnite d'argento. Andava immediamente avanti il Signor Ambasciatore condotta da suoi Palafrenieri, la Chinea ed in fine venne il bellisimo nobile die 4 nonte (sic), compresa la vanguardia, ove eravi il solo gran cuscino e 8 carozze a codamassai commendata, essendo concorsa per tutta la strada ove passò, moltitudine di popolo e anche di nobiltà nelle carozze, molta della quale preso luogo nelle finestre e balconi, ornata di nobile tappezzerie, applaudende ognuno la vaga disposi-

zione e singolar richezza dell'equipaggi. Nel passare avanti la Fortezza del Castel San' Angelo, fu salutata colla sparo di quell'artiglieria e pervenuta in tal modo la cavalcata alla basilica Vaticana in tempo appunto che erasi terminato il solenne Vespere."

Mit diesen schönen Tagen schlossen alljährlich die kirchlichen Feste in Rom; aber für den kleinen Mozart waren die Feiern noch nicht beendet. Ihm sollte Rom noch etwas besonderes bringen: die Verleihung des Ordens vom goldenen Sporn. Man wird wohl nicht fehlgehen, wenn man annimmt, daß es der Staatssekretär selber war, der Mozart diese Auszeichnung verschaffte, denn er wußte ja schon vorher davon, wie aus den Briefen Mozarts hervorgeht[26 u. 27]. Es ist schade, daß sie nichts über ihren Besuch bei dem Kardinal und das Essen, zu dem sie eingeladen waren, schreiben. Soviel aber steht fest, daß der Kardinal nicht im Palast Pallavicini wohnte, sondern im Quirinal, wie uns das römische Diario mitteilt. Wenn die Tafel auch nicht so vornehm und reich geschmückt war, wie bei dem Essen, das der Kardinal zu Ehren des Prinzen Xaver von Sachsen gab, so dürften doch gewiß die Räume des Quirinals, in dem schon auf der Treppe die berühmten Fresken des Melozzo da Forli Eindruck machen, und die Würde des Staatssekretärs es bedingen, daß es auch bei dem bescheidenen Salzburger Kapellmeister und seinem Wunderknaben nicht an Silber und Kristall bei der Tafel gefehlt hat. Mit der Papstaudienz schließen die Eindrücke Roms für Mozart. Am 10. Juli verließen sie die ewige Stadt. Mozart hat sie trotz seiner Rückkehr nach Italien nicht wiedergesehen. Sein Aufenthalt in Rom war bestimmt nicht ereignislos und auch nicht erfolglos gewesen. Trotzdem hat man beim Lesen der Briefe nicht den Eindruck, daß Mozarts Vater die Größe und Bedeutung Roms wirklich in sich aufgenommen. Die Bekannten aus Salzburg und von früheren Reisen spielen eine allzu große Rolle, sie werden zu häufig genannt und besucht; von den großen Erleb-

---

[26] Derselbe am 4. Juli 1770, Schiedermair a. a. O. S. 58, Müller-Asow a. a. O. S. 66.

[27] Über das von mir kürzlich aufgefundene „Breve zur Verleihung des Ordens vom goldenen Sporn an den jungen Mozart" im Archiv des Vaticans und eine eingehende Betrachtung über die Geschichte dieses Ritterordens folgt ein Aufsatz im nächsten Mozartjahrbuch.

nissen der Via Appia, dem Capitol oder dem Coloseo aber wird garnichts erwähnt.

Dem Italienkenner, wenn er noch so zwischen den Zeilen der Briefe Mozarts zu lesen versucht, will es doch dünken, daß die Mozarts, die Musiker aus einer kleinen Residenz, erst wieder ins richtige Gleichgewicht kamen, als sie in Bologna auf dem Landsitz des Feldmarschalls Pallavicini weilten und des Knaben Humor erst wieder bei dem guten Pater Martini aufblitzte. Vater Mozart aber kam richtig ins volle Geleise, als man seinem Sohn in Mailand huldigte und seine treue Vaterseele den Erfolg seines Kindes miterleben durfte, als nach der Aufführung der Oper Mozarts das „Eviva il Maestro, eviva il Maestrino“ durch die Räume des Theaters hallte.

Mozarts Beziehungen zu den Familien von Thun-Hohenstein

Von Cornelius Preihs

Die Grafen von Thun und Hohenstein sind ein altösterreichisches, aus Südtirol stammendes Adelsgeschlecht mit den beiden Linien Castell Thunn und Castell Brughier[1]. Im Jahre 1628 erwarben die Grafen Thun die böhmische Herrschaft Tetschen und den zweiten Namen Hohenstein. Graf Maximilian auf Tetschen, genannt Don Maximilian (steidem ihm König Carl II. von Spanien das Vlies verliehen hatte), war Salzburgischer Hofmarschall seines Bruders, des Erzbischofes Johann Ernst Thun. Er wurde 1692 samt seinem ganzen Geschlechte in den alten Herrenstand Österreichs ob der Enns aufgenommen; Kaiser Leopold I., bei dem er in hohen Gnaden stand, verlieh ihm die Würde eines Geheimen Rates.

Don Maximilian war dreimal verehelicht und zwar mit Maria Franziska Emerentia, geborene Gräfin Lodron (— 1679), Maria Maximiliana, geborene Prinzessin zu Liechtenstein (— 1687) und Maria, Adelheid Gräfin zu Preysing (— 1698?), die ihm insgesamt 17 Kinder schenkten, von denen jedoch nur drei Söhne in den Stand der Ehe traten: Johann Maximilian Andreas (1673—1701); Johann Franz Josef (1686—1720) und Johann Ernst Josef Cajetan (1694—1717). Von diesen drei Söhnen hinterließ Johann Maximilian Andreas nur eine Tochter, während Johann Ernst Josef Cajetan kinderlos starb. Da nun auch das Majorat Klösterle nach Michael Oswalds Ableben frei geworden war, vereinigte Johann Franz

[1] J. Siebmacher: „Großes und allgemeines Wappenbuch", Bd. 4, Abt. 5: Oberösterreichischer Adel, S. 464 u. S. 525 ff.; Gothaisches Genealogisches Taschenbuch der Gräflichen Häuser (1915), Jg. 48, S. 993; Langer: „Mittelalterliche Hausgeschichte der edlen Familie Thun" (1904—1910), 7 Hefte; Jaroslav von Thun und Hohenstein: „Beiträge zu unserer Familiengeschichte" (1925 mit Nachtrag 1926).

Josef sämtliche Besitzungen — die Majorate Klösterle und Tetschen, sowie die Herrschaft Choltič — in seiner Hand. Er vermählte sich 1708 mit Philippine Aloysia Gräfin von Harrach. Von seinen Kindern überlebte ihn nur sein Sohn Johann Josef Anton (1711—1788), der dem reichen väterlichen Erbe noch das Fideicommis Achleuten nach dem verstorbenen Grafen Romedus Johann Franz hinzufügen konnte.

Graf Johann Josef Anton Thun[2] stand unter allen männlichen Mitgliedern der Familien Thun-Hohenstein Mozart am nächsten. Er wurde am 2. Juli 1711 geboren, genoß eine seiner hohen Abstammung gemäße, sorgsame Erziehung, übernahm großjährig die Verwaltung seiner Güter und vermählte sich bereits 1733 mit Maria Christina Prinzessin von Hohenzollern-Hechingen (1715—1749). Im Jahre 1751 schloß er eine zweite Ehe mit Elisabeth Gräfin Kollonitz von Kollegrad (Kolonitsch) 1732—1754. Wiederum Witwer geworden, heiratete er Maria Anna Gräfin Wildenstein-Wildbach, die aber schon 1766, nach wenigen Jahren ehelichen Glückes starb. So vermählte sich der nunmehr altgewordene Graf noch ein viertesmal mit Elisabeth Freiin Henninger von Eberg, die ihren Gemahl um etliche Jahre überlebte. Diese vierte Ehe blieb kinderlos. Die Witwe starb am 15. März 1800 oder 1801.

Graf Johann Josef Anton Thun hatte mit seinen drei Frauen 24 Kinder, von denen die größere Anzahl im jugendlichen Alter gestorben ist. Aus den ersten zwei Ehen blieben 11 Kinder am Leben, davon acht Söhne

---

[2] Constantin R. v. Wurzbach: „Lexikon des Kaiserthums Österreich", Bd. XLV, S. 29 ff., ebenda auch die Stammtafeln der Familien Thun-Hohenstein (Wien 1882); Khevenhüller und Schlitter: „Aus der Zeit Maria Theresias . . .", 3. Bd., S. 196; Leupold: „Allgemeines Adelsarchiv"; (Wien 1789), 4. Bd., S. 701; Franz Niemtschek: „Lebensbeschreibung des Wolfgang Amad. Mozart" (Prag 1808), S. 39; J. Schaller: „Topographie . . . Böhmen", (Prag 1785—1791), V/191, 196, VI/84; O. Weber: „Die Entstehung der Porzellanindustrie in Böhmen", (Prag 1894), S. 38, Wiener Zeitung aus dem Jahre 1788. Nr. 44, S. 1333. — Die vorliegenden Quellen über den Grafen Johann Josef Thun (von Khevenhüller bis Wiener Zeitung) gibt der im Besitze der Wiener Stadtbibliothek befindliche „Portheim-Katalog" an. — Gegenüber den in der vorliegenden Arbeit mitgeteilten Angaben über den Grafen Johann Josef Thun, scheinen bei Leupold (s. o.) als Geburtsdatum der 11. 7. 1711 und als Sterbedatum der 24. 5. 1787 auf.



(Abb. 7) Nicolo Antonio Giustiniani,
Bischof von Verona 1760—72

Zu „Neues zu Mozarts erster Italienreise“



(Abb. 8) Mutmaßliches Porträt des Bischofs von Verona
Nicolo Antonio Giustiniani

Zu „Neues zu Mozarts erster Italienreise"

und drei Töchter, und zwar: Franz Josef Anton (1734—1801), Prokop (1734—1798), Wenzel Josef (1737—1796), Maria Christine (1738—1788), Sigismund (1739—1779), Johann Nepomuk Josef (1742—1811), Maria Walburga Josepha (1743—1795), Josepha (1746—?), Leopold Bernhard (1748—1826) Bischof von Passau, Ladislaus (1752—1788), Anton (1754—1840).

Mit des alten Grafen Thun drei ältesten Söhnen: Franz Josef Anton, Wenzel Josef und Johann Nepomuk Josef spaltete sich diese Linie neuerdings nach den drei Majoraten Klösterle, Tetschen und Achleuten-Choltič, die der Vater unter sie durch den Vertrag vom 12. März 1785 teilte, sich selbst indessen nur eine jährliche Rente von 30.000 Gulden vorbehielt. Im Alter von 77 Jahren starb er am 24. Mai 1788.

Von seinen Söhnen stand Franz Josef Anton[3] — allerdings mehr durch seine Frau Wilhelmine, geborene Gräfin Uhlfeld und seinen Freund, den Magnetiseur Mesmer in Wien — mit Mozart in näherer Verbindung. Der in den Briefen Mozarts mehrfach erwähnte „böhmische Thun" dürfte mit dem Grafen Anton Thun (1754—1840) identisch sein, da der böhmische Zweig des Geschlechtes der Thun-Benatek-Ronsberg von diesem jüngsten Sohne des alten Grafen Thun abstammt.

Wilhelmine Gräfin Thun[4] (geboren 12. Juni 1744, gestorben 18. Mai 1800 oder 1801) war die Tochter des Grafen Corfiz Anton Uhlfeld (auch Uhlefeld, Ulfeld, Ulefeld), der von 1699 bis 1760 in Österreich und vornehmlich in Wien lebte. Er war vermählt mit Maria Elisabeth von Lobkowitz (1726—1786), die ihm vier Kinder — je zwei Söhne und Töchter — schenkte, von denen die beiden Söhne früh gestorben sind. Es blieben nur die Töchter am Leben und zwar: Wilhelmine, die mit dem Grafen Franz

[3] Brabbee: „Der Thaumaturg, Visionär und Mesmerist Br. Franz Josef Graf von Thun", Sub Rosa. (Wien 1879), S. 40—107; Lavater: „Protokoll über den Spiritus familiaris Gablidone" (1787); E. Buchner: „Medien, Hexen und Geisterseher" (1926).

[4] Constantin von Wurzbach: a. a. O., XLV, S. 22 . . . (Wien 1882); Franz Staudinger: „Der heimliche Botschafter" (Nationalbibliothek Series nova 59 p. 80 r.); Carola Groag Belmonte: „Die Frauen im Leben Mozarts", 2. Auflage, (Wien 1924).

Josef Anton Thun (1734—1801) vermählt war und Elisabeth (1747 bis 1791), spätere Gemahlin des Grafen Franz Georg Christian von Waldstein (1743—1791). Die Töchter der Gräfin Wilhelmine Thun galten als besondere Schönheiten und hatten den Beinamen „die drei Grazien“: Elisabeth (geb. 1764) Wilhelmine (geb. 1765) und Josefa (geb. 1767) wurden allseits umworben und spielten in der Wiener Gesellschaft der 80er Jahre eine große Rolle. Unter den drei Schwestern war wiederum die älteste — Elisabeth — die schönste; sie hatte in jeder Hinsicht den besten Anteil von ihrer Mutter geerbt, die mit vollem Rechte auf sie stolz sein konnte. Es wird indessen noch eine vierte Tochter, Maria Karoline (1769—1809), und ein Sohn, Karl Gottlob Khuen (!), genannt, die aber in Mozarts Leben keine Rolle spielen.

Franz Josef Thun (1734—1801), der bereits oben genannte Gemahl der Gräfin Wilhelmine, geborene Uhlfeld, war der älteste Sohn Johann Josef Anton Thuns aus dessen erster Ehe. Er galt als „Wunderdoktor“, machte sich durch Wunderkuren, z. B. Handauflegen, in Österreich und Deutschland allgemein bekannt. Besonderen Erfolg hatte er im Jahre 1794 während der Ostermesse in Leipzig, wo er Gichtschmerzen und Gliederlähmungen heilte. Der Graf bekannte sich auch als Anhänger Mesmers, den er von Wien her kannte und dessen Heilmethoden er nachahmte; außerdem war er Schüler des Grafen Puysegue in Paris und galt allgemein als Mystiker, Schwarmgeist. Seine Bekanntschaft mit dem Rosenkreuzer-Buchhändler Josef Winkler in Wien mag vieles in seinem bewegten Leben erklären. In späteren Jahren geriet er zur Gänze in die gefährlichen Bahnen einer zügellosen Mystik und fühlte sich berufen, die „Gablidonische Gesellschaft“ ins Leben zu rufen. Die Mitglieder derselben glaubten unter dem besonderen Schutze des geheimnisvollen Geistes „Gablidone“ zu stehen. Sein bester Biograph Brabbee bezeichnet ihn als Thaumaturgen, Visionär und Mesmeristen in einer Person. Jedenfalls war Graf Franz Josef Thun eine ungewöhnliche, aber in jeder Hinsicht stark beachtete Persönlichkeit der Josefinischen Zeit.

Aus der Haus- und Familiengeschichte der Grafen Thun wurden nur diejenigen Mitglieder herausgegriffen, die entweder für die zusammen-

hängende Darstellung von Belang waren oder mit Mozart in irgend einem äußeren oder inneren Zusammenhang standen. Im übrigen muß der Leser auf die Genealogie des Hauses der Grafen von Thun und auf die Stammtafeln verwiesen werden, die in den Anmerkungen zu der vorliegenden Arbeit angegeben sind.

Für die Ermittlung der Beziehungen der Familien von Thun zu Mozart geben die Reiseaufzeichnungen des Vaters Leopold Mozart[5] und die von ihm an seine Tochter Nannerl (spätere Frau Maria Anna Berchtold zu Sonnenburg)[6] gerichteten Briefe Aufschluß. Die Reiseaufzeichnungen Leopold Mozarts umfassen die Jahre 1763—1771, während die Briefe aus den Jahren 1784—1787 stammen. Letztere reichen von der Vermählung der Tochter bis zum Tode des Vaters, umschließen demnach einige der besten Schaffensjahre seines Sohnes Wolfgang.

Die erste Frage, die wir uns zu stellen haben, ist jedenfalls die: wann und wo machte der alte Graf Johann Josef Thun die Bekanntschaft mit der Familie Mozart? Diese Frage wurde bisher von keiner Seite angeschnitten und wir müssen leider sagen, daß eine in jeder Hinsicht befriedigende Antwort nicht gegeben werden kann, weil die notwendigen Voraussetzungen hiefür fehlen. Die Itinerarien der Jahre 1762—1773 bringen hinsichtlich der zweiten Reise Leopold Mozarts mit seinen beiden Kindern Wolfgang und Marianne nach Wien vom September 1762 bis zum 5. Jänner 1763 folgenden Vermerk:

> „1762 6. Oktober (Mittwoch) 3⁰ nachm. Ankunft in Wien. Wohnung im Tischerhause in der Hierberggasse unweit der hohen Brucken, im 1. Stock."

Es folgt dann eine sorgsame Aufzählung von Namen, die in der Gesellschaft, Politik und Kunst eine Rolle gespielt haben. Unter den vielen Namen fallen für die vorliegende Arbeit die der Gräfin Schlick und jene des Grafen Uhlfeld auf. In Linz wurde Vater Mozart mit seinen Kindern Ende September 1763 vom Landeshauptmann Schlick und seiner Frau empfangen. Unter den Adelsfamilien, die von den beiden musikali-

---

[5] Leopold Mozart: Reise-Aufzeichnungen 1763—1771, herausgegeben von Arthur Schurig (Dresden 1920).

[6] „Leopold Mozarts Briefe an seine Tochter", herausgegeben von O. E. Deutsch und B. Paumgartner (Salzburg-Leipzig 1936).

schen Wunderkindern nach Wien berichteten und die Mozarts an den Wiener Hof empfohlen hatten, befanden sich auch Graf und Gräfin Schlick. In Wien nahm dann u. a. ein Verwandter des Grafen Corfiz Anton Uhlfeld reges Interesse an den musikalischen Darbietungen der beiden Mozartkinder. Am 14. Oktober 1762 hat Mozart bereits bei Uhlfeld gespielt, vielleicht auch vor der verwitweten Gräfin Maria Elisabeth Uhlfeld, geborene von Lobkowitz, und ihren beiden Töchtern Wilhelmine und Elisabeth. Die damals 18jährige Comtesse heiratete später (s. o.) den Grafen Franz Josef Thun, den ältesten Sohn des Grafen Johann Josef Anton Thun. Mozarts Vater schreibt allerdings nur „Graf Ulefeld", dessen Name zwischen dem des Grafen Kaunitz und dem der Gräfin Leopold Kinsky aufscheint. Nun, Leopold Mozart schrieb die ihm wissenswert erschienenen Namen meist nach dem erstmaligen Hören nieder, wodurch manche Fehler erklärlich erscheinen; so z. B. schreibt er mitunter „Küntzgin" statt „Kinsky" und so dürfte auch ein ähnlicher Fehler im Falle Uhlfeld vorliegen.

Eine einwandfreie Bestätigung der Annahme findet sich in dem Tagebuch des Grafen Karl Zinzendorf, das mehrere Hinweise auf Mozart enthält. So heißt es 1762 den 14. Oktober: „. . . Die Rede kam auch auf den Knaben (Mozart), der gestern in Schönbrunn und heute bei Uhlfeld gespielt hat . . ." und weiter den 17. Oktober:

> „Dann war ich bei Thurn [soll wohl Thun heißen! d. V.], wo der Junge aus Salzburg und seine Schwester Klavier spielten. Das arme Kerlchen spielt wunderbar. Er ist klug, lebhaft, allerliebst. Seine Schwester ist eine kleine Meisterin. Er klatscht ihr Beifall. Fräulein v. Gudenus, eine gute Klavierspielerin, gab ihm einen Kuß, worauf er sich den Mund wischte. . ."

Aus Marianne Mozarts Reise-Tagebuch 1763—1766 ist in diesen Belangen nichts zu ersehen; sogar die von Leopold angeführten Namen fehlen. Die folgenden Jahre bringen kein nennenswertes Material zu den gegenseitigen Beziehungen der Familien Graf Thun und Mozart. Viele Jahre sind dahingegangen, Kummer und Sorgen waren die steten Begleiter im Leben Wolfgangs, dessen schicksalhaftes Dasein der fürsorgliche Vater weder aufhalten noch ändern konnte. Nach dem vergeblichen Versöhnungsversuch in Salzburg 1783 wurde das Verhältnis der Familien Mozart untereinander ein

noch gespannteres. Trotz dreimonatlichen Aufenthaltes in der schönen Salzachstadt kam es nur zu einer rein äußerlichen Annäherung; weder der Vater Leopold noch die Tochter Marianne fanden sich zu Constanze hingezogen und so reiste Wolfgang mit seiner Frau, im Herzen tief betrübt, wieder ab. Mehrmaligen Einladungen Folge leistend, raffte sich Vater Mozart 1785 zu einem Besuche seines Sohnes nach Wien auf, der in der Schullerstraße Nr. 846 im ersten Stock eine geräumige Wohnung bezogen hatte. Nach einem längeren Aufenthalt, der sich bis Ende April erstreckte, kehrte der fürsorgliche Vater einigermaßen beruhigt nach Salzburg zurück. Am 26. April kam er in Linz an, worüber er unter dem 30. 4. einen längeren Brief an seine Tochter schreibt. Darin heißt es u. a.:

„. . . wir[7] schliefen in St Pölten, und waren um 7 Uhr abends den 26ten in Lintz. Unser Einkehr war, nach vorläufiger Anordnung dem Herrn Grafen Thun gegenüber beym Schwarzen Bock, wo wir nun schlafen, weil des Grafen Söhne eben alle da sind, folglich alle Zimmer besetzt sind. Wir sind den ganzen Tag bey Tische und Gesellschaft beym Grafen —, so gar das Frühstück wird täglich herüber getragen. Wir wollten heut Nachmittag abreisen, — allein man läßt uns nicht fort, wir werden schwerlich vor dem 2ten May weg kommen. . . Der Baron Lehrbach war in Wienn, — wir kamen aber niemals zusammen. — Vorgestern kamm er in Lintz an, und gestern war große Gesellschaft beym Grafen, — da kam auch Herr Baron Lehrbach. Er, die Frau des General Saleburg, die junge Comtesse Thun [wahrscheinlich Maria Carolina. . . Anm. des Verf.] und ich spielten unser Tresette."[8]

In einem anderen Brief aus Salzburg vom 9. September 1785 schreibt der Vater:

„. . . Jtzt komm ich von den 3 Grafen von Thun, die sehr rühmten, daß ihr ihnen mit so viel Höflichkeit und Freundschaft begegnet seid. Der

[7] Leopold Mozart hatte als Reisegefährten den jungen Heinrich Marchand nach Wien mitgenommen. Dieser war der Sohn des Mannheim-Münchener Theaterdirektors Theobald M., der ihn bei Leopold Mozart in Salzburg ausbilden ließ. In Wien gab Heinrich Marchand zwei Akademien, bei deren zweiten (14. 3. 1785) Wolfgang Mozart mitwirkte. In Linz spielte er auch beim alten Grafen Thun, der ihm 15 Dukaten als Präsent überreichte.

[8] Das von Leopold Mozart erwähnte Spiel „Tresette" (richtig: „Tresett") = drei Sieben, ist ein seinerzeit sehr verbreitetes Kartenspiel mit L'hombre-Karte unter vier Personen.

> böhmische Thun (s. o.) hatte eine unaussprechliche Freude mich kennen zu lernen, und (wir) sprachen hundert Sachen mit einander von seinen Eltern und seinen Brüdern. Sie gaben mir alle Complimente an euch auf. . . Heute ware das erste mahl n i c h t im Theater . . ., weil zu die Herrn Grafen Thun ging. . .“

Aus einem weiteren Schreiben von Salzburg (12. Jänner 1787) ist eine Nachschrift des Vaters an die Tochter insofern von Interesse, als der letzte Satz dem Empfinden des Briefschreibers freien Lauf gibt. Es heißt darin: „Die buglichte, krumhalsichte, elende Graf Thun Freulein [wahrscheinlich die 1747 geborene Comtesse Josepha] ist gestorben[9].

Die letzte Erwähnung der Familie Thun findet sich bei Leopold Mozart in einem langen Schreiben aus Salzburg mit dem Datum vom 16. März 1787 und folgendem Vermerk:

> „In Lintz solltet ihr kein Fortepiano finden? Das wäre unglaublich. Der alte Graf Thun hatte eines vom Stein. Das wird nach Böhmen seyn. Briefe nach Lintz weis ich euch keine zu geben, als an den Herrn Bischof oder allenfals auch an Herrn Roser[10], dem ich ein „offenes Attestatum gab, daß er als Kapellmeister der tauglichste wäre.“

Damit enden die Briefe und Aufzeichnungen Leopold Mozarts, die, in einem schlichten und aufrichtigen Ton gehalten, Zeugnis ablegen von den Beziehungen, die ihn mit den Familienangehörigen der Grafen Thun verbanden. Sie offenbaren eine nicht zu leugnende Hochachtung, die auf Gegenseitigkeit beruhte, aber auch eine offene Zuneigung, die ein schönes Licht auf die Josefinische Zeit des 18. Jahrhunderts wirft.

Weit aufschlußreicher und ergiebiger sind die vorhandenen Dokumente und zeitgenössischen Mitteilungen über die Beziehungen der gräflichen

[9] Deutsch-Paumgartner stellen a. a. O. S. 518 fest, daß die Töchter des Grafen längst verheiratet waren.

[10] Roser von Reiter, Johann Georg (gest. 1797 in Linz) war der erste Kapellmeister der alten Domkirche in Linz. Er war mit Mozart, der ihm ein Rondo widmete, befreundet. Roser erfand ein neues klavierähnliches Instrument, das er l'harmonie perfaite nannte. Sein Sohn war Schüler Mozarts in Wien. Ein vom Verfasser gehaltener Vortrag liegt als kleine Monographie über J. G. Roser v. Reiter im Manuskript fertig vor.

Familien von Thun und Uhlfeld zu Wolfgang Mozart. Noch wichtiger aber ist die künstlerische Seite dieses Verhältnisses, dem manche Anregung zum musikalischen Schaffen und letzten Endes sogar die „Linzer Symphonie“ zu danken ist.

Über die ersten Begegnungen Wolfgangs mit den genannten gräflichen Familien wurde bereits im früheren Abschnitt berichtet. Das Tagebuch mit den Reiseaufzeichnungen Leopold Mozarts endet mit dem Jahre 1771; für die folgenden Jahre sind wir auf andere Quellen angewiesen, namentlich auf die grundlegenden Biographien über Mozart[11]. Seit der Rückkehr aus dem sonnigen Süden erschien Wolfgang wenigstens in künstlerischer Hinsicht als ein gereifter junger Mann. Körper und Geist verlangten nach Ruhe und Ausspannung; doch der Vater hielt Umschau nach einer passenden Stelle für seinen Sohn, womöglich außerhalb Salzburgs. Kaum waren vier Monate verflossen, als er die Abwesenheit des Erzbischofs benützte, nach Wien zu reisen, um dort für Wolfgang die Stelle eines kaiserlichen Hofkapellmeisters zu erreichen. In dieser Hinsicht blieb die Reise erfolglos! Aus dem Reisetagebuch des englischen Musikschriftstellers Charles Burney erfahren wir, daß bereits 1772 im Hause der Gräfin Thun in Wien viel und gut musiziert wurde. Sie selbst war eine gewandte Dilettantin auf dem Klavier! Burney hörte dort Kompositionen von Beeke[12] (Beecke,

---

[11] Vornehmlich benützte Mozart-Literatur: Franz Niemtscheck: a. a. O. (Prag 1798); Ludwig Nohl: „Mozarts Leben“, 4. Aufl. (Berlin o. J.); Otto Jahn-Hermann Deiters: „W. A. Mozart“ I./II. Teil, 4. Auflage (Leipzig 1905); Arthur Schurig: „Wolfgang Amadeus Mozart“, I./II. Bd., (Leipzig 1913); Leopold Schmidt: „Mozart“, 2. Aufl. (Berlin 1920); Albert Leitzmann: „W. A. Mozart, Berichte der Zeitgenossen und Briefe“ (Leipzig 1926); Bernhard Paumgartner: „Mozart“ (Berlin 1927); Alfred Orel: „Mozarts Deutscher Weg. Eine Deutung aus Briefen“ (Wien 1941); Wilhelm Spohr: „Mozart, Leben und Werk“ (Berlin 1941). Die Briefe W. A. Mozarts wurden den Ausgaben und Sammlungen von: Ludwig Schiedermair, Karl Storck, Hans Mersmann, Otto Hellinghaus u. a. entnommen.

[12] Ignaz von Beecke (Becke), 1733—1803, war ein vorzüglicher Pianist, der u. a. mit Gluck befreundet war und eine Zeit lang auch in Wien lebte, wo er großes Ansehen genoß. Er schrieb eine Anzahl Klaviersonaten, Kammermusik, Symphonien, ein Singspiel, Lieder, Kantaten und ein Oratorium „Auferstehung“. Vgl.: F. Munter: „Ignaz von Beecke“ (München 1921).

Becke), „die sehr originell und von gutem Geschmake sind. Sie zeigen sehr das Instrument, aber noch mehr seine eigne Delikatesse und Empfindungen!" Zu der Zeit, da Mozart in dem nämlichen Hause verkehrte, war Burney längst nicht mehr in Wien. Wiederum gingen mehrere Jahre dahin, ohne daß es Mozart gelungen wäre, das ersehnte Ziel zu erreichen. Aber der große Wendepunkt im Leben und Schaffen Wolfgangs kam, vielleicht nicht ganz unerwartet im Jahre 1781. Der Erzbischof von Salzburg, in dessen Diensten Wolfgang als Konzertmeister stand, berief den erfolgreichen Komponisten des „Idomeneo" wegen Urlaubsüberschreitung nach Wien. Am 16. März traf Wolfgang in Wien ein und sein Brotherr verpflichtete ihn zur Mitwirkung nicht nur in seinem Hause, sondern auch bei seinem Vater, bei Freunden und Verwandten.

Bereits am 24. März schreibt er seinem Vater:

„. . . Was Sie mir vom Erzbischof schreiben, hat, was seinen Ehrgeiz meine Person betreffend kitzelt, insofern seine Richtigkeit; allein was nutzt mich alles dies? von diesem lebt man nicht. . . Bei der Gräfin Thun habe schon zweimal gespeist und komme fast alle Tage hin; das ist die charmanteste, liebste Dame, die ich in meinem Leben gesehen, und ich gelte auch sehr viel bei ihr. Ihr Herr ist noch der nämliche sonderbare, aber gutdenkende, rechtschaffene Kavalier. . ."

Aus diesen Bemerkungen geht hervor, daß der Gatte der Dame, Graf Franz Josef Thun, den Mozarts nicht nur bekannt, sondern auch ob seiner Schwärmereien und Eigenarten berüchtigt war. — In demselben Briefe heißt es dann weiter:

„O, hätte ich gewußt, daß ich die Fasten nach Wien kommen würde, hätte ich ein kleines Oratorio geschrieben und zu meinem Vorteile im Theater gegeben, wie es hier alles macht. . . . Starzer[13] hatte den Auftrag, Mozart um die Mitwirkung bei einer Akademie in der Sozietät zum Vorteile der Witwen nach Musikern zu ersuchen. Der Erzbischof gab ihm hiezu keine Erlaubnis. Mozart klagt dem Vater gegenüber sein Leid in den Schlußsätzen des nämlichen Schreibens. Mir ist es nur wegen diesem leid, ich hätte kein Konzert, sondern (weil der Kaiser in der Proszensloge

[13] Josef Starzer (1726—1787), berühmter Ballettkomponist der Theresianischen Zeit („Floras Sieg", „L'amore medico"). In Wien, wo er wieder seit 1770 lebte, erntete er mit Singspielen, Kammermusik und dem Oratorium „Die Passion Jesu Christi" großen Beifall.

ist) ganz allein (die Gräfin Thun hätte mir ihr schönes Steiner-Pianoforte darzu gegeben) präludiert, eine Fuge und dann die Variationen Je suis Lindor gespielt. . ."

Am 8. April konzertierte Wolfgang beim Vater des Erzbischofs, dem alten Fürsten Colloredo, von dem er 5 Ducaten als Douceur erhielt. Doch der Künstler war weder mit dem Konzertgeber noch mit dem erhaltenen Honorar einverstanden; Beweis dafür ein vom 11. April 1781 an den Vater geschriebener Brief, worin es heißt:

„. . . Was mich aber halb desperat macht, ist, daß ich an dem nämlichen Abend, als wir die Sch. . .musik da machten, zur Gräfin Thun invitiert war und also nicht hinkommen konnte. Und wer war dort? Der Kaiser, Adamberger[14] und die Weigel[15] waren dort, und hat jedes fünfzig Dukaten bekommen. Und welche Gelegenheit!"

Schließlich kam es, wie bekannt und oft geschildert, zum Bruch mit dem Erzbischof. Wolfgang verließ den Dienst, machte sich frei und selbständig! Nur der Vater war weit davon entfernt, den jähen Schritt seines Sohnes gut zu heißen. In mehreren Briefen versucht er ihn zur Rückkehr in die Dienste des verhaßten Erzbischofs zu bewegen . . . vergebens! Wolfgang blieb in Wien und schuf sich hier eine neue Existenz. Sein Selbstbewußtsein war so gefestigt, daß er bereits am 26. Mai 1781 nach Salzburg folgende Zeilen schreibt:

„Sie haben ganz recht, so wie ich ganz recht habe, mein liebster Vater! Ich weiß und kenne alle meine Fehler; . . . Wegen der Souscription ist es ganz richtig, und wegen der Opera wüßte ich nicht, warum ich zurückhalten sollte. Graf Rosenberg hat mich, da ich ihm zweimal Visite machte, auf die höflichste Art empfangen und hat bei der Gräfin Thun mit van Swieten und Herrn von Sonnenfels meine Opera gehört. Und da Stephanie mein guter Freund ist, so geht alles." . . .

Es war eine glückliche Zeit für Mozart; er sah alles in einem rosigen Lichte. Seine ganze künstlerische Kraft konzentrierte sich in dem deutschen

[14] Valentin Adamberger (1743—1804), berühmter Tenorist, Schüler von Valesi. Mozart schrieb für ihn die Partie des Belmonte in der „Entführung aus dem Serail".

[15] Die Weigl (Mozart schreibt „Weigel") war eine in Wien sehr gefeierte und auch bei Hofe gern gesehene Sängerin.

Singspiel „Die Entführung aus dem Serail". Wolfgang begann allmählich festen Boden in Wien zu fassen, was am besten und deutlichsten aus der Anerkennung seiner neuen Kompositionen und aus dem Zuspruch des Adels bei seinen Akademien hervorgeht. Einen Beleg hiefür bietet ein Schreiben an den Vater vom 24. November 1781. Darin stehen einige bemerkenswerte Sätze wie z. B.:

„Gestern war ich in der Akademie beim Auernhammer. . . In der Akademie war die Gräfin Thun (die ich eingeladen), Baron van Swieten, Baron Gudenus[16], der reiche getaufte Jud Wetzlar, Graf Firmian und Herr von Daubrawaick und sein Sohn. Wir haben das Konzert a due gespielt und eine Sonate in zweien, die ich expreß dazu komponiert habe und die allen Succès gehabt hat . . ."

Mozart hatte tatsächlich einen idealen Mittelpunkt feiner Wiener Geselligkeit im Hause der Gräfin Wilhelmine Thun, geborene von Uhlfeld gefunden, in dem er sich anerkannt und wohlgelitten wähnte. Die Gräfin gehörte zu denjenigen musikbegeisterten Damen Wiens, die den jungen Mozart gleich zu Beginn seiner Tätigkeit in der Donaustadt unter ihre Fittiche nahmen. Ihr hatte er es wohl in erster Hinsicht zu danken, daß sie ihn in den Adelskreisen einführte und überall bekanntzumachen sich bemühte. In ihrem Wiener Palais kam die geistige Elite der Donaustadt regelmäßig zusammen. Bei ihr verkehrten u. a. Fürst Kaunitz, van Swieten, Graf Rosenberg, Hofrat von Born, Baron Gemmingen, Fürst Karl Lichnowsky, selbst Kaiser Josef besuchte gerne die musikalischen Abende, bei denen anerkannte Sänger und Sängerinnen, Musiker vom Range Gluck, Haydn, Mozart zu hören waren. In den Wintermonaten kam man fast alle Abende zwischen neun und zehn Uhr bei der Gräfin zusammen. Es wurde „allerlei witziges Gespräch geführt, Klavier gespielt, deutsch oder italienisch gesungen, auch wohl, wenn die Begeisterung die Leute überfällt, getanzt". Gräfin Wilhelmine Thun war gewiß eine der geistreichsten und liebenswürdigsten adeligen Damen Wiens der Josefinischen Zeit. Kein Geringerer

---

[16] Ob Baron Gudenus der Vater oder ein Verwandter der im Tagebuch des Grafen Karl Zinzendorf (s. o.) erwähnten Klavierspielerin Fräulein von Gudenus war, kann nur vermutet werden. Sichere Anhaltspunkte konnten nicht ermittelt werden.

als Josef Haydn war der anerkannte Lehrmeister der Gräfin im Gesang und Klavierspiel, deren Fertigkeit auf dem Instrumente gern Erwähnung getan wurde. Darüber hinaus verdient noch bemerkt zu werden, daß sie auch Charles Burney und Friedrich Reichardt bei Gluck einführte. Sogar Beethoven war des öfteren ein gern gesehener Gast des musik- und kunstfreudigen Hauses. Der junge Haydn, der vorwärtsstürmende Beethoven, der sein Trio op. 11 der Dame des Hauses widmete, und Mozart in seiner reifsten Zeit, hatten der Gräfin viel zu verdanken.

In der Zeit der Komposition der „Entführung aus dem Serail" spielte ihr Mozart mit großer Freude Teile aus der werdenden Oper vor, schon deshalb, weil er viel Gewicht auf ihr gesundes musikalisches Urteil legte. Tatsache ist ferner, daß sich die Gräfin durch den Oberstkämmerer Grafen Rosenberg für eine Anstellung Mozarts am Wiener Hofe sehr einsetzte, leider mit einem geringeren Erfolg, als allgemein erwartet wurde.

Das Ende des Jahres 1781 brachte dem verliebten Mozart Sorgen anderer Art: Liebeskummer bedrückte sein leicht entzündbares Herz. Weder der Vater noch die Schwester Nannerl verstanden ihn recht oder wollten ihn auch vielleicht nicht verstehen. Ein Blick in die sich jetzt häufenden Briefe nach Salzburg zeigt deutlich was Wolfgang wollte, wohin sein Streben zielte. Unter dem 22. Dezember 1781 lesen wir in einem himmlisch langen Brief an den Vater:

> „. . . Wenn Sie glauben, daß ich bei Hofe, bei der ganzen und halben Noblesse verhaßt seie, so schreiben Sie nur an Herrn von Strack, Gräfin Thun, Gräfin Rumbeck, Baronin Waldstädten, Herrn von Sonnenfels, Frau von Trattnern, enfin an wen Sie wollen. Unterdessen will ich Ihnen nur sagen, daß der Kaiser letzthin bei der Tafel das größte Eloge von mir gemacht hat, mit den Worten begleitet: C'est un talent décidé; und vorgestern, als den 24., habe ich bei Hofe gespielt." . . .

In dem Schreiben aus Wien vom 16. Jänner 1782 kommt Wolfgang auch auf Muzio Clementi zu sprechen, von dem er sagt, „daß er ein braver Cembalist ist, dann ist auch alles gesagt". Er berichtet über das Spiel bei Hofe und sagt:

> „Dann nahmen wir ein Thema daraus (aus einer Sonate von Paesiello) und führten es auf zwei Pianoforte aus. Merkwürdig ist dabei, daß ich für mich das Pianoforte der Gräfin Thun gelehnt und aber nur (als ich allein

gespielt) darauf gespielt habe, weil es der Kaiser also gewollt; und NB. das andere war verstimmt, und drei Tasten blieben stecken. „Es tut nichts", sagte der Kaiser. Ich nehme es so, und zwar auf der besten Seite, daß der Kaiser meine Kunst und Wissenschaft in der Musik schon kennt und nur den Fremden recht hat verkosten wollen. Übrigens weiß ich von sehr guter Hand, daß er recht zufrieden war." . . .

Clementi erreichte sehr bald sein Ziel beim Kaiser Josef, während Mozart ins Hintertreffen kam und einen unerwünschten Konkurrenten bei Hofe fand. Allerdings bei der Gräfin Thun faßte Clementi niemals festen Fuß. Das verdient immerhin festgelegt zu werden. Innerlich fühlte sich Mozart als Sieger und Beherrscher des Wiener Konzertbodens. Damit war der Weg für seine Akademien gewiesen und wir verdanken dem deutschen Künstler die in der Folgezeit entstandenen bekannten Wiener Klavierkonzerte, die er seinen Subskribenten, Freunden, Gönnern und Schülern öffentlich vorspielte. Auch in diesen Belangen kann die Gräfen Thun mit vollem Recht als Anregerin eines oder des anderen Konzertes gelten.

Als weiterer Beweis dafür, daß Mozart viel auf das Urteil der Gräfin gegeben hat, möge ein Satz aus dem Brief an den Vater vom 23. Jänner 1782 zeugen:

„. . . Die Gräfin Thun, Adamberger und andere gute Freunde raten mir, ich soll aus meiner Münchner Oper (gemeint ist „Idomeneo" d. V.) die besten Sachen herausziehen und sie allsdann im Theater aufführen und nichts als ein Konzert und zuletzt eine Phantasie spielen. Ich habe es auch schon im Sinne gehabt, und nun bin ich ganz dazu entschlossen, besonders weil Clementi auch eine Akademie geben wird. Da hab ich folglich schon einen kleinen Avantage über ihn, besonders da ich es vielleicht zweimal geben kann. . ."

An die Schwester berichtet er am 13. Februar 1782 über seine tägliche Zeiteinteilung. Der Brief ist so bekannt, daß daraus nur der auf die vorliegende Arbeit bezughabende Satz herausgegriffen werden soll:

„. . . Von neun Uhr bis ein Uhr habe ich meine Lektionen; dann esse ich, wenn ich nicht zu Gaste bin, wo man dann um zwei Uhr und auch drei Uhr speist, wie heute und morgen bei der Gräfin Zichy und Gräfin Thun. Vor fünf Uhr abends oder sechs Uhr kann ich nichts arbeiten, und öfters bin ich durch eine Akademie daran verhindert; wo nicht, so schreibe ich bis neun Uhr. . ."

Am 27. Juli bat Wolfgang seinen Vater um die Einwilligung, Constanze Weber heiraten zu dürfen. Es folgte eine dramatisch bewegte Woche, deren Verlauf zur Genüge bekannt ist, um an dieser Stelle nochmals geschildert zu werden. Constanze wurde Mozarts Frau, sehr zum Leidwesen des Vaters und auch Nannerls. Trotzdem übermittelte Leopold Mozart dem jungen Ehepaare seinen väterlichen Segen. Am 17. August 1782 schrieb Wolfgang einen seiner schönsten, von innerem Selbstbewußtsein getragenen Briefe an den Vater. Er hoffte in Deutschland, vor allem in Wien, eine Hofkapellmeisterstelle zu erlangen; der Kaiser ließ sich dazu nicht bewegen! Wolfgang bringt alles vor, was ihm am Herzen liegt und fährt dann fort:

> „Gräfin Thun, Graf Zichy, Baron van Swieten, selbst der Fürst Kaunitz ist deswegen mit dem Kaiser sehr unzufrieden, daß er nicht mehr die Leute von Talent schätzt und sie aus seinem Gebiete läßt. . . Sie können auch nicht glauben, was sich die Gräfin Thun, Baron van Swieten und andere Große für Mühe geben, mich hier zu behalten; . . ."

Das Jahr ging zu Ende und für Mozart wurde nichts oder zu wenig getan, um ihm eine sichere Existenz zu verschaffen. Im folgenden Jahre 1783 raffte er sich zu einem Besuch nach Salzburg auf[17]. Auf der Rückreise kam Wolfgang mit seiner Frau nach Linz, wo er am 30. Oktober um 9 Uhr früh anlangte. Beim Stadttor stand ein Bedienter, der den Meister mit der Constance zum alten Grafen Thun führte, in dessen Wohnung die beiden Gäste eine sehr gute Unterkunft fanden. In dem Schreiben Wolfgangs an seinen Vater heißt es, daß man ihn und seine Frau mit Höflichkeiten überschüttet habe. Von besonderer Wichtigkeit ist der Schluß des Briefes (datiert vom 31. Oktober 1783), worin es heißt:

> „Dienstag als den 4. November, werde ich hier im Theater Akademie geben und weil ich keine einzige Sinfonie bei mir habe, so schreibe ich über Hals und Kopf an einer neuen, welche bis dahin fertig sein muß."

Dem alten Grafen Johann Josef Thun gehörte das zweistöckige Eckgebäude am ehemaligen Minoritenplatz in Linz, jetzt Altstadt 17 und

---

[17] Cornelius Preihs: „Mozart in Linz" (Linz a. d. D. 1929); ders.: „Mozart in Oberösterreich" (Linz 1931); ders.: „Mozart-Gedenkstätten in Oberdonau" (Zeitschrift „Oberdonau", Linz a. d. D. 1942).

Klosterstraße 20. Der nüchterne, einförmig gestaltete Bau hat ein breites Einfahrtstor an der Altstädter Seite; enthält in beiden Stockwerken je neun, in der Klosterstraße je acht Fenster Front. Im Erdgeschoß befinden sich derzeit (6) kleine und größere Geschäftslokale. Der geräumige Hof weist unten, sowie in beiden Etagen sehr hübsch angelegte Arkaden auf, die wahrscheinlich noch in ihrem alten Zustand erhalten sind. Mozarts Behausung lag im Eckzimmer des ersten Stockwerkes; dort schrieb der Meister seine „Linzer Symphonie", die er dem Grafen Thun widmete. In späterer Zeit wurde an der Zimmerdecke eine Malerei angebracht, die an die Anwesenheit des Künstlers erinnerte. Unter dem Bildnisse des Tondichters ist ein Spruchband gezogen worden, das mit folgenden Worten geziert war: „In diesem Zimmer komponierte Mozart die Linzer Sinfonie 1783". . . .

Zum 150. Geburtstag stellte Vereinspräsident Karl Reininger im Verwaltungsausschusse des „Linzer Musikvereins" (heute Bruckner-Konservatorium) den Antrag, „es möge am Gewerkschaftshause in Linz, Altstadt (ehemals Palais des Grafen Thun), wo der Meister seine „Linzer Sinfonie" komponierte, eine Gedenktafel errichtet werden. Diese, ein Werk des Wiener Bildhauers Leopold Forstner, enthält ein Reliefbildnis Mozarts und ist in der Höhe des ersten Stocks zwischen den beiden ersten Fenstern an der Klosterstraßenseite angebracht. Die feierliche Enthüllung des Ehrenmals fand am 26. Mai 1907 statt. Lange Zeit blieb die Frage offen, welches Werk Mozarts als „Linzer Sinfonie" zu gelten hat! In dem immer wieder nachgedruckten Brief des Meisters an seinen Vater, datiert vom 15. Mai 1784, heißt es:

> „Ich habe heute dem Postwagen die Sinfonie, so ich in Linz dem alten Grafen Thun gemacht habe, samt 4 Konzerten mitgegeben; wegen der Sinfonie bin ich nicht heiklich, allein die 4 Concerte bitte ich bei sich im Hause abschreiben zu lassen, denn es ist den Kopisten in Salzburg so wenig zu trauen, wie den in Wien. . ."

Aus dem Schreiben geht nicht klar genug hervor, welches Werk gemeint ist. Johann André in Offenbach z. B. behauptete, Mozart hätte in Linz die G-dur-Sinfonie (K.V. 444, Serie VIII, Nr. 37) geschrieben und er stützt seine Darlegung darauf, daß die Partitur dieser Komposition nur bis zur

Hälfte des zweiten Satzes (Andante) von seiner Hand geschrieben sei, während der Rest von einem Kopisten ergänzt wurde. Mozart wollte dadurch Zeit gewinnen, schrieb wohl die einzelnen Stimmen gleich aus, was er immer zu tun pflegte, wenn er große Eile hatte. André stützt seine Behauptung noch auf den Umstand, daß gerade diese G-dur-Sinfonie in knapperen Ausmaßen gehalten ist und an die Ausführenden keine sonderlichen Schwierigkeiten stellt, während die C-dur-Sinfonie (K.V. 425) in der Anlage und Behandlung des Orchesters bedeutender, umfangreicher ist. Hermann Kretzschmar hat sich bekanntlich seinerzeit für die Sinfonie Nr. 36 in C-dur als „Linzer Sinfonie" entschieden, doch war er der irrtümlichen Meinung, Mozart hätte das Werk für den Linzer Musikverein geschrieben, was aber schon zeitlich unmöglich ist, da der „Linzer Musikverein" 1783 noch gar nicht bestand, sondern erst 1821 gegründet wurde. Ludwig Ritter von Köchel vermerkt in seinem Thematischen Verzeichnis der Werke Mozarts [2. Auflage bearbeitet und ergänzt von Paul Graf von Waldersee, Leipzig 1905] Seite 399 und 418, daß die C-dur-Sinfonie jedenfalls vor 1784 komponiert wurde, jedoch ihrem Charakter nach in die Zeit des Wiener Aufenthaltes zu verlegen sei. Holmes hält es für möglich, daß es die zu Linz komponierte sei. [O. Jahn, 1. Aufl. III, 263, 2. Aufl. II, 7 und 203, 3. Aufl. II, 8 und 231.) Sie ist nach H. F. Niemeczek von Mozart einem (!) Grafen Thun gewidmet; dies kann als entscheidend angesehen werden, daß diese Sinfonie die in Linz komponierte ist, da Mozart in Linz vom Grafen Thun freundlichst aufgenommen wurde, und daher die Widmung seiner in Thuns Hause komponierten Symphonie nahe liegt. Möglich erscheint, daß die Sinfonie K.V. 444 gemeint ist, welche Köchel ebenfalls als in Linz komponiert angibt[18]. Vergleiche auch den Brief aus Linz vom 31. Oktober 1783. Und Seite 418 heißt es bei Köchel weiter: „Diese (G-Dur-Symphonie Nr. 444), sowie Symphonie Nr. 425, gehören der Zeit und Art nach zu einander und

[18] Leopold Schmidt äußerte sich a. a. O. S. 94: „Zwei auf der Rückreise von Salzburg in Linz geschriebene Sinfonien sind schnell entworfene Werke, bei denen ein prinzipieller Standpunkt nicht eingenommen ist." Schmidt teilt demnach die ältere Ansicht, wonach Mozart in Linz an zwei Sinfonien gleichzeitig gearbeitet hätte.

besitzen in eigentümlicher Weise eine Übergangsstufe in Mozarts Instrumentalmusik; nirgends tritt der positive Einfluß der Haydnschen Symphonien in gleicher Weise hervor, wie in diesen beiden." [O. Jahn, 1. Aufl. III, 264, 2. Aufl. II, 7 und 202, 3. Aufl. II, 8 und 231.] Bernhard Paumgartner[19] gibt sowohl in seinem „Mozart" als auch in der Philharmonia-Partiturausgabe eine Analyse der C-dur-Sinfonie, die folgenden Wortlaut hat: „Die Symphonie Nr. 36 (Köch. Nr. 425), nach einem Berichte Niemetscheks [!] dem Grafen Thun gewidmet, wurde am 3. November 1783 in Linz vollendet („Linzer Symphonie") und dortselbst in einer Akademie am 4. November zur ersten Aufführung gebracht. In Anlage und Thematik, am deutlichsten in der langsamen Einleitung des ersten Satzes, läßt sie den Einfluß Haydns erkennen, ohne jemals den spezifisch Mozartschen Geist zu verleugnen. Die äußere Anlage des Werkes und die Instrumentation ist auf festlichen Glanz gestimmt — Trompeten im langsamen Satz! — dabei aber reich an den für den Meister charakteristischen Gegensätzen zwischen rauschender Fröhlichkeit und schwärmerischer Cantabilität. Zu den innerlich vollendetsten Partien der Symphonie gehören die Durchführungsteile der beiden Ecksätze und des Adagios, in denen jedesmal ein Nebenmotiv in genialer Auswertung zu dominierender Bedeutung gelangt."

Obwohl nunmehr feststeht, daß die „Linzer Symphonie mit der in C-dur (K.V. 425) identisch ist, besteht noch immer Unklarheit bezüglich der Original-Instrumentation des Werkes. Friedrich Schnapp[20] gibt in diesem Belange wertvolle Aufschlüsse in seiner Arbeit „Neue Mozart-Funde in Donaueschingen". Am 8. August 1786 übersandte Mozart dem „Gesellschafter seiner Jugend", dem Fürstlich Fürstenbergischen Kammerdiener Sebastian Winter eine Liste seiner „Neuesten geburten", woraus S. Durchlaucht der Fürst Joseph Maria Benedikt „nur zu wählen belieben" brauche. Unter den Werken befand sich auch die Sinfonie in C-dur (K.V. 425).

Wie diese Sinfonie bei der Uraufführung in Linz am 4. November

---

[19] Bernhard Paumgartner: a. a. O. S. 294 f.; ders.: Mozarts Symphonie Nr. 36 in C-dur „Linzer Symphonie" (Wiener Philharmonischer Verlag A. G. No. 49, Wien o. J.).

[20] Friedrich Schnapp: „Neue Mozart-Funde in Donaueschingen", herausg. von E. Valentin in „Neues Mozart-Jahrbuch" (2. Jg., Regensburg 1942).



(Abb. 1) Mozarts Wohnung in Rom
(im 2. Stock der Eckhäuser im Clementinum)



(Abb. 2) Die Anlagen der Villa Medici in Rom

Zu „Mozarts Aufenthalt in Rom“



(Abb. 3) Piazza degli Apostoli in Rom
mit den Palästen Odescalchi und Bonelli



(Abb. 4) Palazzo Althems in Rom

Zu „Mozarts Aufenthalt in Rom"

1783 gespielt und von den Zuhörern aufgenommen wurde, ist leider nicht übermittelt. Der alte Graf Thun scheint jedenfalls mit der Widmung eine große Freude gehabt zu haben und Mozart selbst war mit dem künstlerischen Ergebnis zufrieden, was aus den Briefen an den Vater und aus der Übersendung der Sinfonie nach Salzburg klar genug hervorgeht.

Gleich nach der Vorführung in Linz machte sich Mozart am 5. November mit seiner Frau wieder auf den Weg nach Wien, wo seiner neue Aufgaben und Sorgen warteten. Aus den Briefen Mozarts ist zu ersehen, daß er in den folgenden Jahren Souscriptionsakademien, Konzerte und Theatervorführungen veranstaltete, die ihm „sehr viel Ehre gemacht haben" (Schreiben vom 10. April 1784). Er setzte sich für den Klavierspieler Richter ein, dem er nach Linz an die Gräfin Thun ein Schreiben mitgab und an den Vater nach Salzburg weiter empfahl. (Brief vom 28. April 1784.)

Ein Glücksjahr, zugleich aber auch ein Jahr der Schmerzen war „1787" im Leben Wolfgang Mozarts. Einer Einladung des Ehepaares Duschek folgend, begab er sich mit seiner Gattin nach Prag[21], wo er am 11. Jänner eintraf und freundlichst empfangen wurde. Die Gastgeberin, Frau Josefa Duschek, befand sich damals auf einer Konzertreise in Deutschland (Berlin), weshalb es ihr nicht möglich war, den Meister in ihrem Heim aufzunehmen. So bat sie den Grafen Thun, den Komponisten und dessen Gattin in seinem Hause unterzubringen. Der Bitte wurde bereitwilligst willfahren und den Mozarts ward im Graf Thunschen Hause aufmerksamste Gastfreundschaft zuteil. Das Palais existiert noch heute; es befindet sich auf der Prager Kleinseite in der heutigen Nerudagasse. Eine Gedenktafel ist an dem Hause n i c h t angebracht, wie irrtümlich von mancher Seite angegeben wurde und immer noch nachgeschrieben wird. Franz Niemeczek, der beste Kenner in diesem Belange, sagt, daß Graf Thun den Mozarts Wohnung, Kost und alle Bequemlichkeiten in seinem Hause anbot. Wolfgang selbst gibt Bericht über seinen Aufenthalt und seine Tätigkeit in Prag

[21] Über den Aufenthalt Mozarts in Prag unterrichten am besten: Rudolf Freiherr Prochazka: „Mozart in Prag" (2. Aufl., Prag 1899); ders.: „Arpeggien" (2. Aufl. „Musikalische Streiflicher", Dresden o. J.); Vlatismil Blazek: „Mozart 1787—1937" (Prag 1937).

in dem bekannten vom 15. Januar 1787 datierten, an Gottfried von Jacquin gerichteten Brief. Darin heißt es:

> „Gleich bei unserer Ankunft (Donnerstag, den 11. um zwölf Uhr zu Mittag) hatten wir über Hals und Kopf zu tun, um bis ein Uhr zur Tafel fertig zu werden. Nach Tisch regalierte uns der alte Herr Graf Thun mit einer Musik, welche von seinen eigenen Leuten aufgeführt wurde und gegen anderthalb Stunden dauerte. Diese wahre Unterhaltung kann ich täglich genießen" und weiter: „Nach Tisch darf die Hochgräfliche Musik nie vergessen werden, und da ich eben an diesem Tage ein ganz gutes Pianoforte in mein Zimmer bekommen habe, so können Sie sich leicht vorstellen, daß „ich den Abend nicht so unbenützt und ungespielt werde gelassen haben; . . ."

Voll Begeisterung über die Stadt und ihre Bewohner äußert sich Mozart immer wieder. Besonders bei den Angehörigen der Familien von Thun waltete ein hohes Kunstverständnis im allgemeinen, im besonderen für Musik. Der vornehme Sinn des alten Grafen und seiner geschätzten Gemahlin zeigte sich in erster Linie in den Programmen, die im gräflichen Palais zur Vorführung kamen. Sogar Mozart äußerte hierüber wiederholt seine Zufriedenheit. Die Musikkapelle des Grafen galt als eine der besten in ganz Prag; ihre Mitglieder waren ausschließlich Angestellte des Grafen oder Diener seines Hauses. Glühender Enthusiasmus beseelte nicht nur alle Angehörigen der Familien von Thun, sondern auch alle Adelsfamilien und Gäste, die sich um den alten Grafen Thun scharten. Im Mittelpunkte des Interesses standen Mozart und seine Musik! Der Herr des Hauses überschüttete seinen Gast mit allen erdenklichen Aufmerksamkeiten. Zum Dank brachte Mozart eine neue Sinfonie in D-dur, die den ehrenden Beinamen „Prager Sinfonie" führt (K.V. 504, vollendet in Wien im Dezember 1786).

Mit dem Theaterdirektor Bondini kam es zu einem Vertrag, demzufolge sich Mozart verpflichtete, für Prag gegen ein Honorar von 200 Dukaten eine neue Oper zu schreiben. Das Textbuch stammte wiederum von Daponte und führte den Titel: „Don Giovanni ossia il Dissoluto punito". . . . Bondini hatte mit der „Hochzeit des Figaro" ein gutes, ja vorzügliches Geschäft gemacht — das steht fest; darüber hinaus müssen aber andere Kräfte am Werk gewesen sein, die den neuen Opernauftrag für Mozart in

die Wege leiteten. Als Anregerin für einen allgemeinen Opernauftrag wird Josefa Duschek angeführt, doch hätte sie allein kaum das Ziel so schnell erreicht; deshalb kann wohl mit Fug und Recht angenommen werden, daß Graf Thun an der Spitze des böhmischen Adels den geplanten Auftrag bei den böhmischen Ständen durchsetzte.

In Wien führte Wolfgang sein gewohntes Leben weiter. Als 1788 der alte Graf Thun[22] am 24. Mai im hohen Alter von 77 Lenzen starb, wußte Mozart nur zu gut, daß er nunmehr auch seinen einflußreichsten Gönner verloren hatte. Die trauernde Witwe, geb. Elisabeth Freiin Henninger von Eberg, zog sich vom öffentlichen Leben und künstlerischen Wirken immer mehr zurück. Ihr feiner musikalischer Geschmack und ihr angeborener Takt gegenüber dem Künstler war allgemein bekannt. In stiller Zurückgezogenheit verlebte sie die restlichen Jahre, die ihr noch beschieden waren. Am 15. März 1800 (nach anderen Angaben 1801) starb sie eines sanften Todes, beweint von all den Vielen, denen sie zeitlebens eine fürsorgliche Helferin gewesen. Nach dem Heimgange des alten Grafen Thun klammerte sich Mozart umso enger an das Haus der Gräfin Wilhelmine Thun, wo er seit dem Jahre 1781 regelmäßig verkehrte. Leider fand er bei ihr nicht die Freigebigkeit wie bei ihrem verstorbenen Schwiegervater. Obwohl sie die traurigen finanziellen Verhältnisse Mozarts kannte und ihr eigener Reichtum in ganz Wien bekannt war, tat sie fast nichts, um die Lage des Künstlers auch nur einigermaßen zu bessern. So blieb die Lage Wolfgangs trostlos wie ehedem! Nur in einem Punkte legte die Gräfin einen fast übertriebenen Ehrgeiz an den Tag und zwar in der Rivalität mit dem Hause „Pergen" in Wien. Der englische Tourist Wrarall bezeichnet die beiden Häuser Thun und Pergen als Vereinigungspunkte feiner Bildung in der kaiserlichen Metropole. Ein anderer Berichterstatter, ebenfalls ein Engländer, Swinburne, äußert sich dahin„ „daß keine Hauptstadt der Erde eine so liebenswürdige Frau hätte wie Wilhelmine Gräfin Thun. Sie

---

[22] Ein Bild des alten Grafen Thun befindet sich in dem obengenannten Buch von Vl. Blazek, doch ist es nicht zur Photokopierung geeignet, weshalb eine Reproduktion für diese Arbeit unterbleiben mußte. In demselben Werke sind noch mehrere Bilder vorhanden, die auf den Aufenthalt Mozarts in Prag Bezug nehmen.

ist ganz Aufmerksamkeit und Güte gegen die Fremden und hat drei Töchter, die alle hübsch sind."

Leider muß man der Gräfin nachsagen, daß sie auch nach dem Tode Mozarts für seine Witwe Constanze und die beiden kleinen Söhne Karl und Wolfgang nichts getan hat. Was die damalige Wiener Zeitung „Der heimliche Botschafter" am 16. Dezember 1791 geschrieben hat, beruht auf ganz falschen Gerüchten. Den darin enthaltenen Satz: „Alles wetteifert, um Mozarts hinterlassene Witwe ihren Verlust einigermaßen zu ersetzen und sie zu trösten. So hat . . . die Gräfin Thun das Mädchen an Kindesstatt angenommen." Damals lebte keine Tochter Mozarts mehr, die letzte ist bereits 1789 gestorben. Es muß daher in diesem Zusammenhang auch noch auf die völlige Unkenntnis der beteiligten Faktoren hingewiesen werden.

Doch wir wollen keinen Stein auf das Andenken der Gräfin werfen! Mozart hat sich in ihrem Hause wohlgefühlt und großen Wert auf ihr musikalisches Urteil gelegt. Als er Anfang Mai 1782 mit allem Eifer die Vollendung der „Entführung aus dem Serail" betrieb, erschien er bei der Gräfin und spielte ihr den ganzen zweiten Akt des Werkes vor. Auch seinen „Idomeneo" brachte er in einer Privataufführung bei der Gräfin zu Gehör (s. o.). Der Darbietung wohnten einflußreiche Adelige, Kenner und Künstler bei, die dem Meister ihre volle Anerkennung zollten (nur der Hof berücksichtigte die für eine deutsche Darbietung umgearbeitete Partitur der Oper nicht). Gräfin Wilhelmine hat es verstanden — und das muß ihr rühmend nachgesagt werden —, ihre Verwandten und Bekannten für Mozart und seine Kunst zu interessieren. Hiefür liegen deutliche Beweise vor; so z. B. warb sie für seine Akademien und gewann für die Souscriptionsliste zu Mozarts Konzerten sogar ihre Schwester Elisabeth, die mit dem Grafen Christian Waldstein (1743—1791) vermählt war. Sie genoß durch längere Zeit hindurch regelmäßigen Klavierunterricht bei M. Clementi, stand also nicht auf Mozarts Seite. Umso überraschender ist es, sie selbst, ihren Gemahl und einen ihrer beiden Söhne (Franz oder Ferdinand) auf der Souscriptionsliste zu finden. Die gelegentliche Schreibung des Namens „Wallenstein" statt „Waldstein" ist auf einen Irrtum Mozarts zurückzuführen.

Von den übrigen Mitgliedern der Familien Thun-Hohenstein wären noch einige zu nennen, die auch in den Briefen gelegentlich erwähnt werden: Leopold Mozart führt in den Briefen an seine Tochter Marianne nicht weniger als 13 verschiedene Mitglieder der Familien Thun an; außer dem alten Grafen Thun und seiner Schwiegertochter Wilhelmine, geborene von Uhlfeld, scheinen alle elf am Leben gebliebene Kinder des Grafen Johann Josef Thun auf, und zwar acht Söhne und drei Töchter. Doch sind die Namensangaben manchmal so ungenau, daß man Mühe hat, die einzelnen Familienmitglieder auseinanderzuhalten. So z. B. heißt es einmal nur „eine dritte Komtesse", womit wahrscheinlich Josepha von Thun gemeint ist. Die Namen der am Leben gebliebenen elf Nachkommen des alten Grafen Thun sind vom Verfasser eingangs genannt worden.

Mit einem der jüngeren Söhne (Wenzel Josef?) verkehrte Wolfgang in Prag während seines dortigen Aufenthaltes im Jahre 1787. In einem längeren Schreiben an den Vater aus Wien vom 4. April 1787 wird der Name des Grafen Thun im Zusammenhang mit einem verloren gegangenen Brief erwähnt. Die betreffende Stelle hat folgenden Wortlaut: „Mir ist es sehr unangenehm, daß durch die Dummheit der storace[23] Mein Brief nicht in ihre Hände gekommen ist; — ich schrieb ihnen unter anderen darinn daß ich hofte sie würden mein letztes Schreiben erhalten haben — da sie aber von diesem Schreiben gar keine Meldung machen (es war der 2te brief von Prag), so weis ich nicht was ich denken soll; — es ist leicht möglich daß so ein bedienter vom graf thun es für gut befunden hat, das Postgeld im Sack zu stecken; — ich wollte doch lieber dopelt Postgeld zahlen, als meine briefe in unrechten händen wissen, — . . ."

Wenn abschließend der bekannte Brief Wolfgangs an seinen Vater nach Salzburg (Linz, 31. Oktober 1783) nochmals im Hinblick auf die Familie Thun herangezogen wird, so geschieht dies deshalb, weil es nicht möglich war herauszufinden, um welchen Sohn des alten Grafen Thun es sich hier handelt. Wolfgang schreibt diesbezüglich: „. . . Ich hörte, daß den andern Tag zu Ebersperg [soll Ebelsberg bei Linz heißen. D. V.] bey

---

[23] Ann Selina Storace (1766—1817), Schülerin von A. Sacchini, berühmte Koloratursängerin, wirkte in Florenz, Mailand, Wien und London. Mozart schrieb für sie die Partie der Susanne in „Figaros Hochzeit".

Hrn. Pfleger Steurer eine Opera aufgeführt, mithin ganz Linz alldort versammelt seyn wird. Ich entschloß mich also, auch dabei zu seyn, und wir [Wolfgang und Constanze. D V.] fuhren dahin. Da kam gleich der junge Graf Thun (Bruder zu dem Thun in Wien) zu mir und sagte, daß sein Hr. Vater schon 14 Täge auf mich wartete, und ich möchte nur gleich bey ihm anfahren, denn ich müßte bey ihm logieren. . . ."

Diesem Aufenthalt beim alten Grafen Thun ist, wie oben bereits gesagt wurde, die „Linzer Sinfonie" zu verdanken, die am 3. November 1787 vollendet und am 4. November d. J. im Linzer Theater uraufgeführt wurde[24].

---

[24] Der Verfasser fühlt sich verpflichtet, den Leitungen der Wiener Stadtbibliothek, der Studienbibliothek Linz-Donau, der Museumbücherei des Reichsgaues Oberdonau (Linz a. d. Donau), dem Hochschulinstitut für Musik in Prag, sowie der Auskunftstelle der Landes- und Universitätsbibliothek in Prag den besten Dank für die bereitwilligst erteilten Auskünfte hinsichtlich der Familien der Grafen Thun-Hohenstein auszusprechen. — Um einer irrtümlichen Auffassung von vornhinein zu begegnen, sei noch ausdrücklich betont, daß nicht alle Briefe, in denen der Name der gräflichen Familien Thun vorkommt, angeführt wurden. Obzwar dem Verfasser noch andere Briefe dieser Art bekannt sind, wurden nur solche herangezogen, die für die Beziehungen zu Mozart (namentlich zu Leopold und Wolfgang) von Belang sind. Dort, wo ein und dieselbe Angelegenheit zur Sprache kommt, wird meist nur das erste diesbezügliche Schreiben herangezogen. Im übrigen wird auf die verschiedenen Briefsammlungen verwiesen.

Ein unbekannter Mozart-Brief

Erstmals mitgeteilt und erläutert von Erich Valentin.

Im Nachlaß des auch als Dichter bekannt gewordenen Patriarch-Erzbischofs von Erlau (Ungarn), Johann Ladislaus Pyrker[1], fand sich ein bisher unbekannter und unveröffentlichter Brief Wolfgang Amadeus Mozarts[2]. Es handelt sich um ein am 2. Juni 1787 von Wien aus an die Schwester Nannerl gerichtetes Schreiben, das aus zwei Gründen bemerkenswert ist: einmal, weil es die erste Äußerung Mozarts auf die Nachricht vom Tode seines Vaters ist, zum andern, weil dieser Brief das Vorhandensein einer testamentarischen Anordnung Leopold Mozarts bestätigt. Der Brief lautet:

Liebste Schwester!

Du kanst dir leicht vorstellen wie Schmerzhaft mir die trauerige Nachricht des gähen Todfalls unseres liebsten Vatters war, da der Verlust bey uns gleich ist. — Da ich dermalen unmöglich

---

[1] Johann Ladislaus Pyrker von Felsö-Ör, tiroler Ursprungs, wurde am 2. November 1772 in Langh (Stuhlweißenburger Komitat) geboren, wuchs in Stuhlweißenburg auf, studierte in Fünfkirchen, wollte Soldat werden, wandte sich aber nach Abschluß einer italienischen Reise dem geistlichen Beruf zu, trat 1792 in das Stift Lilienfeld ein, besuchte das Seminar St. Pölten, wurde 1798 Stiftsökonom in Türnitz, 1811 Prior, ein Jahr später Abt, 1818 Erzbischof in Zips, 1821 Patriarch in Venedig, 1827 Erzbischof in Erlau, starb am 2. Dezember 1847 in seiner eigentlichen Wahlheimat Wien. Pyrker, der dem Wiener Kreis der Karoline Pichler (= Greiner) nahestand, trat als Dichter Klopstockschen Geistes hervor; er schrieb historische Schauspiele, Epen („Tunisias", „Rudolph von Habsburg") und gab den Nachlaß Hauthalers heraus. Vgl. Constantin von Wurzbach „Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich" (Wien 1872), XXIV, S. 115 ff., „Allgemeine deutsche Biographie" (Berlin 1888), XXVI, S. 790 ff., sowie Josef Nadler „Literaturgeschichte des Deutschen Volkes" (Berlin 1938), III, S. 403 f.

[2] Ich möchte nicht versäumen, an dieser Stelle Herrn Prof. Dr. Endre Abkarowitz (Erlau) für seine Hilfe und dem Erzbischöfl. Archiv für die Erlaubnis zur Veröffentlichung des Briefes aufrichtig zu danken.

Wieñ verlassen kañ /: welches ich mehr thäte um das Vergnügen zu haben dich zu umarmen :/ und die Verlassenschaft unseres Seeligen Vatters betreffend es kaum der Mühe werth seyn würde, so muss ich Dir gestehen dass ich auch ganz deiner Meinung bin in betreff einer öfentlichen Feilbietung; nur erwarte ich vorher das inventarium davon, um einige auswahl treffen zu können; — wen aber, wie H. F. d'Yppold schreibt, eine dispositio paterna inter liberos da ist, so muhs ich nothwendig diese dispositio eher wissen, um weitere Verfügungen treffen zu könen; — ich erwarte also nur eine genaue abschrift davon, und werde alsdañ nach seiner kurzen übersicht dir auf der stelle meine Meinung mitheilen. — Ich bitte dich unseren wahren, guten Freund H. F. d'Yppold diesen eingeschlossenen Brief einhändigen zu lassen; — da er sich in so vielen fällen schon als freund gegen unser Haus gezeigt hat, so hoffe ich wird er mir auch die freundschaft erweisen und in den Nöthigen fällen meine Person [zu] vertretten. — Lebe wohl, liebste schwester! ich bin Ewig dein

Wieñ den 2t Juny. 1787 getreuer Bruder
W. A. Mozart

P: S: Meine Frau empfihlt sich dir und deinem Manne
wie auch ich. —

Bisher war Mozarts Brief vom 16. Juni 1787 als die erste Äußerung auf die ihm von der Schwester bzw. einer dritten Person gemachte Mitteilung vom Tod des Vaters bekannt[3]. Diese Mitteilung kam am 29. Mai 1787 in Mozarts Hände, wenn die Datierung des Schreibens Mozarts an Gottfried von Jacquin zutrifft, in dem er sagt[4]: „Ich benachrichtige sie daß ich heute als ich nach haus kamm die traurige Nachricht von dem Tode meines besten Vaters bekam." Leopold Mozart war am 28. Mai 1787 in Salzburg gestorben; es erscheint fraglich, daß Mozart diese Nachricht bereits einen Tag später in Händen hatte. Wie aus dem an die Schwester gerichteten Brief vom 16. Juni hervorgeht, war ihm die Todesnachricht nicht von der Schwester selbst übermittelt: „daß du mir den traurigen und mir ganz unvermutheten Todesfall unseres liebsten Vaters nicht selbst

[3] Vgl. Ludwig Schiedermair „Die Briefe W. A. Mozarts" (München 1914), II, S. 278; Erich H. Müller von Asow „Gesamtausgabe der Briefe und Aufzeichnungen der Familie Mozart" (Berlin 1942), II 3, S. 248.

[4] Schiedermair a. a. O. S. 278, Müller-Asow a. a. O. S. 417.

berichtet hast, fiel mir gar nicht auf, da ich die Ursache leicht errathen konnte. —" Der oben zitierte Brief Mozarts vom 2. Juni sagt uns, wer die Todesnachricht übermittelt hat: der getreue Franz d'Yppold.

Die Worte, die Mozart diesem Mann in dem bisher unbekannten Brief widmete, weisen darauf hin, daß er dem Hause Mozart kameradschaftlich, wenn nicht freundschaftlich nahestand und das Vertrauen der Familie genoß[5]. Aus Leopold Mozarts Briefen an seine Tochter wissen wir, daß er sozusagen täglicher Gast im Hause am Hannibalplatz war[6]. Es ist auch bekannt, daß er einst um die Hand des Nannerl warb. Mozart nahm sich von Wien aus (1781) der Herzensangelegenheit der Schwester und des Freundes mit ehrlicher Teilnahme an, ja, erklärte sich immer wieder bereit, d'Yppold in Wien behilflich sein zu wollen, wenn sich dieser entschließen könne, Salzburg zu verlassen, sich eine neue Existenz zu gründen und zu heiraten[7]. Aus all diesen Plänen wurde nichts, auch aus dem wohlbesprochenen Heiratsplan nicht, wohl aus dem Grunde, daß d'Yppold die obrigkeitliche Heiratseinwilligung versagt wurde. Es ist ganz abwegig, in d'Yppold den „Geliebten" Nannerls und einen „feinen Garçon" zu sehen, wie es Carl von Sterneck tut[8]. Gerade die Tatsache, daß d'Yppold sich auch nach der Verehelichung Nannerls mit dem Reichsfreiherrn Leopold von Berchtold zu Sonnenburg der Familie, vor allem des einsamen Leopold Mozart und seines Enkels annahm und, nach dem Tode des Vater Mozart, dem fernen Wolfgang Amadeus und seiner Schwester zur Seite stand, nicht zuletzt das Vertrauen, das ihm Vater und Sohn Mozart schenkten, beweisen, daß es sich bei d'Yppold um eine Persönlichkeit von Anstand und Ehre handelt.

---

[5] Vgl. Schiedermair a. a. O. S. 115, Müller-Asow a. a. O. S. 123.

[6] Otto Erich Deutsch und Bernhard Paumgartner „Leopold Mozarts Briefe an seine Tochter" (Salzburg 1936).

[7] Vgl. Mozarts Brief an Nannerl (Wien, 19. September 1781): Schiedermair a. a. O. S. 119, Müller-Asow II, S. 123.

[8] „Der Freundeskreis Mozarts in Salzburg" (15. Jahresbericht der Intern. Stiftung Mozarteum 1895, Salzburg 1896), S. 41. Was Rudolf Hans Bartsch, dem wir schon den „Schwammerl"-Schubert „verdanken", in das Verhältnis zwischen Nannerl und d'Yppold mit „dichterischer Freiheit" hineingeheimnist hat, sei taktvoll übergangen.

Einzelheiten über sein Leben sind nicht festzustellen. Nicht einmal sein Geburtsjahr konnte bis jetzt in Erfahrung gebracht werden. Franz Sales d'Yppold[9] — meist d'Ippold oder Dipold geschrieben — ist etwa 1730 geboren, da die Sterbeeintragung von St. Andrä in Salzburg am 25. März 1790 vermerkt, daß er — am Vormittag acht Uhr — im Alter von sechzig Jahren am Schlag gestorben sei. Über seine Jugend ist nichts bekannt. Er begegnet uns, als k. k. Hauptmann bezeichnet, erst mit seiner am 17. November 1774 erfolgten Ernennung zum Edelhofknabenmeister und Direktor des Virgilianischen Konvikts, d. h. der Pagerie, „mit 600 f Besoldung und Wohnung nebst den Neujahrschenkungen und Ein- und Austrittsgebühren" als Nachfolger des Kasimir Willersy. Am 6. Dezember 1777 wurde er „in Betracht dessen bekannter Einsicht in Militär- und herrndienstlichen erworbenen Erfahrenheit" Hofkriegsrat[10]. Dem „hochfürstlichen hochlöblichen Hofkriegsrath" gehörten bei d'Yppolds Ernennung an: Festungskommandant und Landoberster Johann Gottfried Graf Lützow (seit 1775) als Vizepräsident, Leopold Graf Lodron als (Vize-) Direktor (seit 1744), Johann Nepomuk Graf von Wicka (seit 1767), Wolf-

[9] Dazu und zum Folgenden: Hofkammerakten im Reichsgauarchiv Salzburg, Sterberegister des Pfarramts St. Andrä, Salzburg, „Hochfürstlich-Salzburgischer Kalender oder Schematismus" auf 1774, 1775, 1778 (S. 84 bzw. 86 und 66). Ein Bruder d'Yppolds, Karl, wird 1789 als Oberamtmann auf der Herrschaft Chotschau (Böhmen) genannt. Nach Sterneck (a. a. O.) starb 1742 ein Johann Ernst d'Yppold als Pfleger und fürsterzbischöflicher Rat in Mattsee. Sein Sohn Johann Ernst d'Yppold von Thannberg vermählte sich 1732 mit Anna Luise von Koflern, der Tochter des Hofkammerrats Josef von Koflern und der Maria Dambach. Aus dieser Ehe werden von Sterneck als Söhne genannt: Josef Sebastian (geb. 1737) und Ernst Wilhelm (geb. 1741). Sterneck ist nicht ganz genau. Das Taufbuch von St. Andrä zu Salzburg (Band II, S. 321) gibt an, daß Josef Sebastian Ernst Diepold am 14. Oktober 1737 „3 Uhr früh" in Salzburg als Sohn des Johann Ernst Diepold de Donperg Fredrichs [sic!] und der Maria Anna Koflerin geboren ist. Nach der Taufeintragung für Ernst Wilhelm Sebastian Vitus Erasmus Diepold (St. Andrä Bd. II, S. 384), der am 22. Jänner 1741 „10 Uhr vormittag" als Sohn des Johann Ernst Diepold-Fredrich [sic!] geboren wurde, hieß die Mutter Maria Anna Lucia [nicht: Luise!]. Die vorgesehene Nachforschung mußte unter den gegebenen Umständen leider unterbleiben.

[10] Vgl. Leopold Mozarts Brief an Wolfgang (Salzburg, 8. Dezember 1777) Schiedermair a. a. O. III, S. 289, Müller-Asow I, 2, S. 330.

gang Maximilian Graf von Ueberacker (seit 1767), Johann Elias Edler von Geyern (seit 1748), Johann Ernst Edler von Antrettern (seit 1758), Vizekommandant Johann Genesius Edler von Rittern (seit 1759), Ferdinand Alois Streidl (seit 1762), Johann Joseph Wallner (seit 1763), Johann Thurner (seit 1762), Franz Anton Geiger (seit 1754) und Joseph Siegmund Groß (seit 1772) als Räte.

Bemerkenswert ist, daß sich unter den „Kollegen" d'Yppolds eine Reihe von Persönlichkeiten befindet, deren Namen in Verbindung mit Mozart zu nennen sind, wie Landschaftskanzler Antretter, für dessen Sohn er 1773 in Wien die Hochzeits-Serenade (K.V. 185) schrieb, Graf Lützow, dessen Gattin Mozart 1776 mit dem Klavierkonzert in C-dur (K.V. 246) bedachte, und so manch anderer, der im Briefwechsel der Familie Mozart erscheint (Graf Wicka, Graf Ueberacker, Dr. Streidl, Thurner, Geiger, von den „Lodronischen" ganz zu schweigen). d'Yppold — um die Schreibweise der Mozarts beizubehalten — starb, wie bereits erwähnt, am 25. März 1790 in Salzburg und wurde im Sebastiansfriedhof bestattet.

Aus Mozarts Brief erfahren wir weiterhin einiges über die immer noch ungeklärte Verlassenschaftsangelegenheit Leopold Mozarts. Es ist bisher angenommen worden, daß keine testamentarische Anordnung Vater Mozarts vorhanden gewesen sei. Die am 25. September 1787 begonnene öffentliche Versteigerung erfolgte in beiderseitigem Einverständnis der einzigen Erben. Dessen ungeachtet aber war, wie aus Mozarts Brief eindeutig hervorgeht, eine „dispositio paterna inter liberos" vorhanden, d. h. eine letztwillige Verfügung, die die Besitzfrage der Erben regelte[11]. Es ist

---

[11] Die „dispositio inter liberos" ist kein eigentlicher Fachausdruck. Er findet sich als solcher 1716 in „Vollständiges und nach dem heutigen Curial-Stilo eingerichtetes Formular, darinnen Verschiedene Instrumenten / wie sie von denen Notariis ausgefertiget werden / allerhand Obligationen und Schuld-Bürgschafft- und Gesellschafts-Verschreibungen . . . ." von Johann Jodocus Beck (Nürnberg und Frankfurt 1716) unter Sectio IV „De Testamentis et ultimis Voluntatibus", und zwar Abschn. XIX (S. 1075) „Väterlich und Gross-Väterliches Testament / oder Dispositio inter Liberos der ersten und andern Ehe / von dem Testatore schrifftlich allein für Zeugen aufgerichtet." Außerdem gibt es die „Väterl. dispositio unter Wittwen" sowie vor allem „Noch eine ander Formul einer Väterlichen Disposition inter liberos" (XXI, S. 1082) und eine „Mütterliche Disposition inter

demnach folgendes anzunehmen: alles, was Vater Mozart den beiden gesetzlichen Erben, wohl zur Vermeidung von Streitigkeiten, zusprach, fiel unter diese dispositio; der Rest wurde, zumal anscheinend keine anderen als die gesetzlichen Erben bedacht waren, den beiden Kindern gemeinsam zur freien Verfügung überlassen. Diese vereinbarten, wie bekannt, die „öffentliche Feilbietung", wobei allerdings als beachtenswert erscheint, daß dieser Vorschlag vom Nannerl, bzw. wohl deren Gatten, ausging. Aus dem weiteren Briefwechsel, von dem leider nur die Briefe Mozarts vorhanden sind, ist ersichtlich, daß das Nannerl bzw. deren Gatte sich mit Nachdruck um die Verlassenschaft bemühten, sodaß Mozart am 16. Juni bereits energisch seine Ansprüche vertrat. Zwischen diesem Brief und dem nächst erhaltenen, vom 1. August, muß eine lebhafte Korrespondenz gewesen sein, die in dem Vorschlag des Schwagers, d. h. des Gatten Nannerls, gipfelte, daß mittels einer „Cession oder vielmehr eines Contracts" die leidige und beide Partner zur Ungeduld treibende Angelegenheit endlich aus der Welt geschafft wurde[12]. Mozart war, wie er aufrichtig in seinem Brief vom 16. Juni erklärt, aus wirtschaftlichen Gründen und aus Rücksicht auf seine eigene Familie gezwungen, auf seinem Recht zu bestehen. Auffallend ist, daß von der dispositio nicht mehr die Rede ist. Es hat also den Anschein, daß diese sozusagen den Pflichtteil betreffende Anordnung befolgt wurde und der Streit lediglich um das ging, was, da es beiden wertlos zu sein schien, auf dem Wege über die Versteigerung in klingende Münze umgesetzt werden konnte. Bei den im Brief vom 1. August erwähnten tausend Gulden, die Mozart in „Wienergeld" ausgezahlt wünschte, handelt es sich wohl um jene Summe, die er unter Verzicht auf die Hälfte des Nachlasses forderte, wobei Sonnenburg alle Gerichtskosten und das „Abzugs-

---

liberos" (XXII, S. 1083). Mozart muß in diesem Fall von einem Fachmann von diesem Ausdruck in Kenntnis gesetzt sein, es sei denn, er war in dem Brief enthalten, der ihm den Tod des Vaters mitteilte. Das Römische Recht, das auch in Salzburg subsidiär galt, kennt die Anordnung, aber nicht die obige Bezeichnung (Cod. 3, 36, 10). — Für freundliche Auskunft und Beratung danke ich dem Dekan der Rechts- und Staatswissenschaftlichen Fakultät der Universität Münster, Herrn Prof. Dr. Kaserer, sowie Herrn Bibliotheksdirektor Dr. Ernst von Frisch (Salzburg).

[12] Schiedermair a. a. O. II, S. 279, Müller-Asow, a. a. O. II, 3, S. 248.

geld" für die ausgeführten tausend Gulden zu zahlen hatte. Merkwürdig ist, daß diese Verhandlungen schon in die Zeit vor der Versteigerung fallen, die erst Ende September stattfand. Die Regelung der Verlassenschaftsangelegenheit führte, wie es heißt, Ernst von Gilowsky[13]; dem scheint Mozarts Bitte an die Schwester zu widersprechen, d'Yppold einen Brief zu übergeben, indem er ihn zweifellos um den Freundschaftsdienst ersuchte, für ihn die Sache zu übernehmen: „da er sich", schreibt er zur Erklärung an seine Schwester, „in so vielen fällen schon als freund gegen unser Haus gezeigt hat, so hoffe ich, wird er mir auch die freundschaft erweisen in den Nöthigen fällen meine Person zu vertreten." Es ist anzunehmen, daß d'Yppold gewissermaßen als Testamentsvollstrecker und Gilowsky als Mandatar fungierten.

Am 25. September 1787 kam es zur Versteigerung. Die Ankündigung im „Salzburger Intelligenzblatt" vom 15. September 1787 gibt einen Hinweis auf die Verlassenschaft und muß als höchst karger Ersatz für die bislang unauffindbar gebliebene Sperrs-Relation gelten[14]. Sie lautet:

> Versteigerung. Es wird hiemit zu Jedermanns Wissenschaft bekannt gemacht, daß am 25ten dieses laufenden Monats und folgende Täge Vormittags von 9 bis 11 hier, dann Nachmittags von 2 bis 5 Uhr in dem sogenannten Tanzmeisterhause enthalb der Brücke verschiedene Preziosen, Galanterien, und Silbergeschmeide, Leib- und Leinwäsch, Mannskleider, Zinn, Messing, Porzellain, und Hausfahrnisse, nebst einigen Büchern, und musikalischen Instrumenten zum öffentlichen Verkauf feilgebothen, und den Meistbietenden überlassen werden. Unter den zum Verkauf kommenden Sachen befinden sich auch: Erstens ein zusammengesetztes Mikroskop mit

[13] Vgl. „Leopold Mozarts Briefe . . ." a. a. O. S. 569. Nach gütiger Mitteilung von Herrn Generalstaatsarchivar Dr. Franz Martin (Salzburg) wurde der Vertrag am 18. September 1787 abgeschlossen.

[14] „Salzburger Intelligenzblatt" XXXVII. Stück Sonnabend, den 15. September 1787, S. 296 unter „XIII. Inländische Anzeigen". Das XXII. Stück von Sonnabend, 2. Juni 1787, S. 176, enthält unter „Geburts-, Trauungs- und Sterbfälle" die Todesanzeige: „III. Stadtk. jenseits der Brücke . . . . Gest. den 28. Hr. Leopold Mozart, hochfürstl. Vizekapellmeister, 68 J. an der Auszehr."

aller Zugehörde, so von Dollond in London verfertiget worden, annoch bestens konditioniert, und in keinem Stück mangelhaft ist. Zweytens ein vortreffliches Sonnemikroscop mit aller Zugehörde, ebenfalls von Dollond verfertiget. Drittens ein achromatischer Tubus von drey Schuhen in der Länge mit doppeltem Objektivglase vom nämlichen Dollond bearbeitet, und in bester Beschaffenheit: wie auch viertens eine *[sic!]* Flüg[el] von dem berühmten Friderizi aus Gera in zwey Manualen von Ebenholz, und Elfenbein durch fünf ganze Oktaven, dann einem Kornet, und Lautenzug. Salzburg den 14. September 1787.

Hochfürstl. Hofraths-Kanzley allda.

*

Zu erörtern bleibt noch kurz die Frage, auf welche Weise dieser Brief Mozarts an seine Schwester in die Hände Pyrkers gelangte. Pyrker, ein Verehrer der Kunst Mozarts, weilte von 1817 an häufig in Badgastein, zuweilen — so noch im Sommer seines Sterbejahres 1847 — auch in Hofgastein[15]. Es ist anzunehmen, daß er anläßlich dieser Kuraufenthalte auch nach Salzburg kam und die Schwester Mozarts — Nannerl starb 1829 — besuchte[16]. Bei einer dieser Gelegenheiten mag sie ihm den Brief zur Erinnerung geschenkt haben.

[15] Das Ehrenbuch von Badgastein verzeichnet als Pyrkers ersten Aufenthalt 1. bis 21. August 1817. Drei Jahre später traf er in Badgastein Grillparzer. Seine Verdienste um Gastein sind groß. Seinem Einsatz war die Einrichtung der Thermalwasserleitung nach Hofgastein zu danken. 1827 kaufte er den Schottenhof in Hofgastein. Für Mitteilung dieser Tatsachen danke ich Herrn Kurdirektor von Zimburg (Badgastein). Vgl. G. F. Weidmanns Aufsätze über Pyrker in „Kais. Königl. privilegirte Salzburger Zeitung“ vom 8. und 22. Dezember 1847 (Nr. 243 bzw. 253, S. 969 f. bzw. 1009 f.) und Grillparzers „Erinnerungsblätter“.

[16] In den Fremdenanzeigen der „Salzburger Zeitung“ und des „Intelligenzblattes“ findet sich kein Hinweis auf Besuche Pyrkers in Salzburg. Da aber die Anzeigen nur die Reisenden verzeichnen, die in den Gasthöfen abstiegen — so z. B. 1820 den Oberst Baroni de Cavalcabo, 1826 Ferdinand Raimund (Ankunft 3./4. August), 1828 Rungenhagen (Ankunft 9. Juli) —, Pyrker als Patriarch-Erzbischof nicht unter die üblichen Reisenden gezählt wurde, ist mit Bestimmtheit zu sagen, daß er nicht als Fremder in den offiziellen Fremdenlisten vermerkt worden ist.

Ein unbekanntes Gesuch Leopold Mozarts von 1759

Veröffentlicht von Herbert Klein

Das im folgenden gedruckte Aktenstück erliegt im Reichsgauarchiv Salzburg. Daß es bis jetzt im Verborgenen blieb, obwohl doch die Bestände dieses Archivs gerade auf Mozartiana von je und je immer wieder durchackert wurden, kommt daher, daß es an einer sehr abseitigen und als uninteressant kaum einmal benützten Stelle liegt, der Abteilung Hofumgeldamt der Hofkammerakten. Es sei hier veröffentlicht, nicht weil es besonders Wesentliches enthält, sondern weil es immerhin einen Blick in die Hauswirtschaft des Hofmusikus Leopold Mozart tun läßt, zur Zeit, als Wolfgang Amadeus noch nicht ganz vier Jahre alt war, und weil das Gesuch für Leopold doch recht charakteristisch ist. Man beachte nur, wie er am Ende seines Schreibens vom Persönlichen auf das Allgemeine übergeht und temperamentvoll auseinandersetzt, wie die indirekte Besteuerung besonders schwer auf den Festbesoldeten lastet, ferner den unbeschwert raisonierenden Ton, den er hiebei seinem Fürsten gegenüber anschlägt. Beachtenswert ist auch, wie weitgehend er, im Gegensatz z. B. zu dem Hofkammersekretär, der das Dekret (2.) verfaßte, bereits die moderne — von den obersächsischen Grammatikern ausgehende — Rechtschreibung beherrschte, die sonst damals in Salzburg erst wenig, in amtlichen Schriftstücken überhaupt kaum üblich war.

1. Gesuch des Hofmusikus Leopold Mozart um Umgeldbefreiung.

(Salzburg, 1759 vor Dezember 16)

Or. (eigenhändig), Reichsgauarchiv Salzburg, Hofkammerakten, Hofumgeldamt, 1759 Lit. F, Nr. 1.

Ihro Hochfürst[liche] Gnaden
Hochwürdigster des Heil[igen] Röm[ischen] Reichs Fürst,
gnadigster LandesFürst und
Herr!

Euer Hochfürst[liche] Gnaden etc. erlauben Höchstdenselben unterthänigst vorzutragen, wie mir, wegen der schon 3 Jahre nacheinander mich

befallenden Sciatica und andern von einer flüchtigen Galle herrührenden Unbässlichkeit, Bier zu trinken untersaget ist.

Wenn nun des wohlfeilesten Weins im kloster Lambach den Ehmer à 6 f [Gulden] bezahle; so sehe doch, daß es mir zu beschwerlich fällt, da der Ehmer — zu — 6 f [Gulden] — [Kreuzer] in loco

mit öster[reichischer]			
Maut und Fuhrlohn —	1 „	30 „	
Geldverlust — bey —	1 „	30 „	
Umgeld — — —	1 „	4 „	
mir allezeit auf — —	10 „	4 „	zustehen kommt.

Und da ich zur Mahlzeit ein mässl und folglich nur einen halben Ehmer monat[lich] rechne, der 5 f [Gulden] beträgt; mein genüssendes Weingeld aber, nach Abzug des Brodgelds nur noch in 2 f [Gulden] 30 X^r [Kreuzer] bestehet: so ist es nur gar zu sichtbar, wie beschwerlich es mir kommen muß monat[lich] 2 f 30 X^r noch darauf zu bezahlen.

Es gelanget demnach an Euer Hochfürst[liche] Gnaden mein unterthänigstes Bitten zu einiger Erleichterung der nothwendig zu machenden Kösten mir nur ein Mässl Wein für die Mahlzeit, so jährlich 6 Ehmer beträgt, Umgelds Befreyung gnädigst angedeyen zu lassen, auch die bereits zum Hoch[fürstlichen] Umgeldammt ausständigen 6 f etwas Kreuzer beyläuftig um so eher g[nädi]gst nachzusehen; als wir von Euer Hochfürst[lichen] Gnaden etc. g[nädi]gst Besoldete Höchstderoselben unterthänigste Diener ohnehin, wenn man es genauer besiehet, an den gemeinen Auflagen das mehreste tragen müssen: weil ieder, der ein Gewerb hat, vom Bauern und Handwerker bis zum Kaufmann gerechnet, auf alles was er verkauft, verarbeitet und verhandelt, so viel aufschlägt, als es immer möglich ist, um sich wegen seiner zu entrichtenden Herrschaf[tlichen] Gaaben, Steuern, Anlagen, Geldverlust und andern Unfällen, so gut er nur kann, wieder zu erhollen. Auf wen fällt nun der schwerste Last zurück, Gnädigster Herr! als auf diejenigen, welche allezeit die nämliche Besoldung haben wenn gleich alles um die Helfte theuerer ist, und die folglich anderer Bürde, nebst der eigenen, nicht nur rechtschaffen mittragen, sondern andere fast gar schad-

N. M.-J. III

Gesuch Leopold Mozarts an den Erzbischof von Salzburg (Dezember 1759)

Gesuch Leopold Mozarts an den Erzbischof von Salzburg (Dezember 1759)

los halten müssen, ohne sich doch an etwas wieder erhollen zu können? —
— doch, alles anzuführen würde zu weitläuftig seyn. Ich empfehle mich zu oben ersagter als allen andern Höchsten Gnaden

Euer Hochfürst[lichen] Gnaden
meines g[nädi]gsten Landsfürsten

unterthänigst gehorsammster
Leopold Mozart m. pra.

[Außen, rechts unten, Adresse:]

An
S[eine] Hochfürst[liche] Gnaden
Erzbischoffen zu Salzburg
unterthänigst gehorsammstes Bitten
mein Leopold Mozart Höchstdero
Hofmusici
um innbemelte
Höchste Gnade

[Kanzleivermerke]
[links, mit Verweisungszeichen zum Ende der Adresse]

Ex Decr[et]o Cels[issi]mi Pr[inci]pis
16. X[Decem]bris 1759.
Hof-Cammer Ex speciali gratia ist auf 2 Jahr die Umgelts-Befreyung verwilliget, und auch der Ausstand g[nä]d[ig]st nachgesehen.
In Con[silio] C[ame]rae den 18ten
X[Decem]bris 1759.
Bschaidt in Decret

[rechts unten:] N. 38
[Registraturvermerke]
[rechts oben:] Hofumbgelt Ambt 1759. Lit[era] F.
[mit Verweisungszeichen zu „Mozart“ in der Adresse:] Umbgelts Befreyung.
[rechts unten:] No. 1.

2. Dekret der Hofkammer an das Hofumgeldamt.

Salzburg 1759 Dezember 18.

Konzept, ebenda, Nr. 2.

Decretum
An das hochf[ü]rst[liche]
Hofumbgelts Ambt
Exp[edit] Meichelböckh

Es haben Ihro hochf[ü]rst[liche] Gnaden etc. Crafft der auf des Leopold Mozart Höchstdero hofMusici underth[eni]gst [gestrichen: gestölte] eingereichte anlangen gestölt g[nä]d[i]gsten Decretierung deme Ex speciali gratia eine umgelts Befreyung Jahr[lich] pr[o] 6 Emer Wein auf 2 Jahr verwilliget und den dahin restierenden derley ausstand beylich in 6 f [Gulden] und etwas Kreuzer bestehend, g[nä]d[i]gst nachgesehen. Dahero das uti a latere hierinfahls das weithere zu beobachten wissen wird.

Decretum In Con[silio] C[ame]rae den 18ten X[Decem]b[ris] 1759

vidit Seeau mp.

N: 38 Wasner

Erläuterungen.

1. Zur Datierung: Das Gesuch ist, wie damals alle derartigen, nicht datiert. Es wurde wahrscheinlich von Mozart dem Erzbischof (Sigismund III. Graf Schrattenbach, 1753—1771) persönlich überreicht, von dem, bzw. von dessen Kabinett, es dann mit der Bewilligung am 16. Dezember 1759 an die Hofkammer abgegeben wurde.

Sciatica: Hüftweh, Ischias.

Ehmer: Emer, Eimer, Maß für niederösterreichischen Wein („Österreicher", „Osterwein"), sowie für Franken-, Rheinweine usw., dagegen „Yhrn" für Tiroler-, Steirer- und Welschweine. Der salzburgische Eimer war dem österreichischen gleich, 56,589 Liter, wurde aber in 36 „Viertel' geteilt, in Österreich in 40.

Kloster Lambach: Benediktinerstift im gleichnamigen Markt, Ober-

donau, Kreis Wels, mit großem Weingartenbesitz in Niederösterreich. Daß Leopold Mozart seinen Wein gerade aus dem Kloster Lambach bezog, mag daher rühren, daß er wahrscheinlich mit dem dortigen Abt, oder doch mit einem oder dem andern der Konventualen, befreundet war. Als Wolfgang Amadeus i. J. 1783 von seiner Besuchsreise nach Salzburg Wienwärts heimfuhr, schreibt er am 31. Oktober aus Linz an seinen Vater[1]: „Den ersten Tag haben wir in Vögelbruck (Vöcklabruck) übernachtet. — den folgenden (28. Okt.?) sind wir vormittag in Lambach angekommen. — u. ich kam eben recht um bey dem amt das Agnus dei mit der orgel zu begleiten. — Der H r. P r e l a t hatte die größte freude mich wieder zu sehen. — erzählte mir auch die a n e c t o d e z w i s c h e n i h m u n d i h n e n i n S a l z b u r g. — wir blieben den ganzen tag alda, alwo ich auf der orgel und auf einem clavicord spiellte.“ Sonst erfahren wir noch, daß Vater und Sohn anläßlich der Reise nach Wien im Jahr 1767 in Lambach zum Mittagessen eingeladen waren. Da Leopold in seinem Briefe an L. Hagenauer, Wien, 22. Sept.[2], diese Tatsache ohne weitere Bemerkung berichtet, ist anzunehmen, daß die Bekanntschaft mit dem Stift schon von früher datierte, zumindesten von 1763, als Leopold mit seinen Kindern auf der Rückreise von Wien sicher Lambach passierte. Die Anekdote, die der Prälat erzählte, war aber vielleicht eine Jugenderinnerung. Leopold konnte ihn in seinem ersten Salzburger Jahr (1737) leicht kennengelernt haben. Amand Schickmayr, 1746 bis zu seinem Tode 1794 Abt von Lambach, war 1716 geboren, trat 1731 ins Kloster, bezog 1733 die Universität Salzburg, wo er am 30. August 1735 den Dr. phil. machte, erst 1738 studierte er wieder in Lambach[3]. Aber auch andere Lambacher Benediktiner kann Leopold an der Salzburger Universität kennen gelernt haben, da diese fast durchwegs dort studierten und auch ziemlich viele Salzburger in Lambach eintraten[4]. So wäre an P. Felix Resch zu denken, geb. 1723, 1734 in Salzburg inmatrikuliert, Mag. artium u. Dr. phil. ebenda 1741, 1744 Profeß in Lambach, in der Folge u. a. 1753 Professor der Syntax in Salzburg, 1772 C h o r r e g e n t in Lambach. Wo der Mann, von dem Leopold 1759 wahrscheinlich den Wein kaufte, P. Bernhard Heindl, der in diesem Jahr Schaffner, Kastner und Kellermeister wurde, studiert hatte, ist leider nicht bekannt[5].

Ö s t e r r. M a u t: Wohl die Maut in Vöcklabruck. Auf der Straße Lambach—Salzburg war außerdem, neben kleineren Wegmauten, noch die bayerische

[1] Müller von Asow „Briefe W. A. Mozarts“ II 2, S. 213.

[2] Schurig I, S. 138.

[3] P. Anno Eilenstein „Die Benediktinerabtei Lambach in Österreich ob der Enns und ihre Mönche“, Linz 1936, S. 70 f.

[4] Eilenstein a. a. O. und Ders., „Lambach und die Salzburger Benediktineruniversiät“, Linzer Volksblatt 1937, Nr. 100, S. 17.

[5] Eilenstein a. a. O., S. 76 und 75.

Maut in Straßwalchen zu passieren. Die Mauten wurden meist von den Fuhrleuten gezahlt und fallen daher unter „Fuhrlohn".

Geldverlust: Entstanden aus der Währungsdifferenz. Salzburg hatte 1755 die Münzkonvention von 1750 gekündigt und wenigstens rechnungsmäßig den bayerischen Münzfuß von 24 Gulden auf die Mark Feinsilber eingeführt, während Österreich den Konventionsfuß (20 Gulden auf die Mark) beibehielt[6]. 7,5 Gulden Konventionsmünze machte demnach in Salzburg 9 Gulden, Differenz also 1,5 Gulden.

Umgeld. Das Umgeld, oder Ungeld, war eine Verbrauchsabgabe auf Lebensmittel, besonders Getränke, — Akzise —, die schon im Mittelalter besonders in den Städten gebräuchlich war. In der Stadt Salzburg wird eine solche schon 1278 erwähnt[7]. Als allgemeine Landesabgabe führte Erzbischof Wolfdietrich von Raitenau i. J. 1587 ein Umgeld auf alle Getränke ein, das dann i. J. 1636 von Erzbischof Paris Lodron auf die noch zu Mozarts Zeit übliche Höhe gebracht wurde. Es betrug vom Eimer den Kleinverkaufspreis von 4 Vierteln an das Hofumgeldamt, von der Yhrn 5 Viertel und 1 Maßl, in der Stadt Salzburg kam der Preis eines weiteren Viertels an das städtische Umgeldamt dazu[8]. „Hausnotdürftler", d. h. Leute, die für ihren Eigengebrauch, zum „Haustrunk", Wein im Großen einlegten, zahlten laut Umgeldordnung von 1742, § 27, für den Eimer 1 Gulden 4 Kreuzer. Das ist auch die Summe, die Leopold Mozart angibt. Der landständische Adel, die höhere Geistlichkeit und Beamtenschaft war bis zu gewissen abgestuften Mengen umgeldfrei, vgl. Umgeldordnung von 1682.

Mässl: Der Salzburger Eimer wurde unterteilt in 36 Viertel, zu 2 Kandl, zu 2 Maßl, zu 2 Pfiff. Das Maßl, wovon Leopold Mozart, nach dem angegebenen Monatsverbrauch von einem halben Eimer (28,299 Liter), etwa je eines zur Mittags- und Abendmahlzeit konsumierte, enthielt 0,393 Liter.

Weingeld, Brodgeld. Die salzburgischen Hofbediensteten bezogen schon im Mittelalter vom Hof ein Deputat an Wein und Brot[9]. Zu Mozarts Zeit war es meist in Geld reluiert.

---

[6] Vgl. R. Landauer „Geld im alten Salzburg" (Salzburg 1940), S. 17.

[7] Franz Martin „Salzburger Urkundenbuch" IV, Nr. 98.

[8] Über das Salzburger Umgeld vgl. L. Hübner „Beschreibung der hochfürstlicherzbischöflichen Haupt- und Residenzstadt Salzburg", Salzburg 1793, 2. Band, S. 452 ff. Die Umgeldsordnungen von 1682 und 1742 liegen, außer in gleichzeitigen Einzeldrucken, gedruckt auch vor bei J. Th. Zauner, „Auszug der wichtigsten hochfürstl. Salzburgischen Landesgesetze", 2. Bd., Salzburg 1787, S. 364 ff. Weitere Verordnungen in Umgeldsachen ebenda, 3. Bd., Salzburg 1790, S. 166 ff.

[9] Vgl. H. Klein „Die salzburgischen Büchsenmeister des 14. Jahrhunderts", Zeitschr. f. hist. Waffen- und Kostümkde., 1938, S. 144.

2 Jahre. Die bewilligte Umgeldbefreiung galt also noch für die Jahre 1760 und 1761. Für 1762 wäre ein neuerliches Gesuch fällig gewesen. Es liegt aber keines vor, wahrscheinlich deshalb, weil Leopold in diesem Jahre Vicekapellmeister wurde und als solcher vermutlich an sich eine Umgeldsbefreiung genoß. Die Stelle gehörte zwar nicht zu den in der Umgeldordnung von 1682 angeführten Befreiten, aber sein Vorgänger Joseph Lolli hatte am 27. Juli 1751 eine Befreiung auf 8 Eimer Wein und 12 Eimer Hofbier jährlich auf sein Ansuchen hin erhalten[10]. Lolli führte in seinem am 15. Dezember 1750 von der Hofkammer dem Hofumgeldamt zur Begutachtung vorgelegten Gesuch an: „Nachdeme ich zu Conservation meiner gesundheit jezuweilen ein glaß Tyroller wein zu trünckhen bemüeßiget bin, der Michael Seelaiter würth in der goldenen Sonn an der Gstötten (noch heute bestehend, Gstättengasse 15) hingegen ein bedenckhen zu tragen scheinet mir meine Vmb-geldsbefreyung genüesßen zu lasßen . . .“, bezieht sich dann darauf, daß ihm laut Dekret vom 4. Oktober 1743 der „Rang und Gang“ unmittelbar nach den Pflegsverwaltern angewiesen wurde, und, „daß ich quà Vice - capell - maister alle jene dienst, welche dem H. Capell - maister obgelegen, in seiner abwesenhait, oder Unvermögenheit würckhlichen einige jahr her vertretten, und noch solchenfahls zu praestieren schuldig were . . . .“, und bittet um Umgeldsexemtion gleich den Pflegsverwaltern. (Diese genossen laut Ordn. von 1682 Befreiung für 10 Yhrn oder 12 Eimer Wein und ebensoviel Bier.) — 1751 erhielt auch der Kapellmeister Johann Ernst Eberlin Umgeldbefreiung mit zwölf Eimer Wein und 24 Eimer Bier. In seinem Gesuch weist er einfach auf die bisherige Übung hin (ebenda).

2. Wasner: Josef Matthias Wasner, Hofkammersekretär, der Konzipient des Dekrets.
   Seeau: Ferdinand Graf von Seeau, Hofkammerdirektor.
   Meichelböckh: Johann Jakob Meichelböckh, Hofkammerkanzlist.

---

[10] Reichsgauarchiv Salzburg, Hofkammerakten, Hofumgeldamt, 1751 Lit. C.

Maximilian Stadler und Wolfgang Amadeus Mozart

Von Hans Sabel

Wer sich mit dem Nachlaß Mozartscher Werke einmal befaßt, dem begegnet oft der Name Maximilian Stadler. Die wenigsten ahnen, daß es sich bei diesem Mann um einen großen Freund des Mozartschen Hauses handelt, um einen im damaligen Wien angesehenen Musiker und Komponisten, der mit den größten Meistern, wie etwa Haydn, Mozart und Beethoven, bekannt zum Teil sogar befreundet war. Sein Verhältnis zu Mozart ist deswegen von ganz besonderer Bedeutung, weil Stadler jederzeit leidenschaftlich für Mozartsche Werke eingetreten ist, eine Reihe unvollendeter Kompositionen des Meisters ergänzte, mit dem zweiten Gatten der Witwe Mozarts, G. N. Nissen, den ganzen Nachlaß ordnete und eine große Verteidigungsschrift im Streit um die Echtheit des Mozartschen Requiems verfaßte.

Ehe wir zum eigentlichen Thema kommen, mögen uns einige wenige Daten Zeit und Umwelt zeigen, in die Stadler hineingestellt ist.

Als Sohn des Melker Bäckermeisters Karl Stadler wurde Maximilian Stadler am 4. August 1748 geboren. Mit zehn Jahren im Stifte Lilienfeld, mit 13 Zögling der Jesuiten in Wien treffen wir ihn seit 1766 als Novize in Melk, wo er nach seinem Studium zum Priester geweiht wurde und schließlich als Lehrer für den Nachwuchs tätig war. Er wirkte dann in der Seelsorge, wurde Prior seines Klosters, dann Commendatarabt von Lilienfeld und Kremsmünster und anschließend Konsistorialrat in Linz. 1796 zog er sich nach Wien zurück, lebte als Privatmann ganz seinen musikalischen Neigungen, komponierte, sammelte Material für eine österreichische Musikgeschichte und war im damaligen Wien eine der bekanntesten Persönlichkeiten der „alten Schule". Vorübergehend in Altlerchenfeld und in Böhmischkrut als Pfarrer wirkend verbrachte der Greis seinen Lebensabend in Wien, wo er im Alter von 85 Jahren am 8. November 1833 starb. Sein Grab befindet sich in der Nähe der vermutlichen Ruhestätte Mozarts auf dem St. Marxer Friedhof in Wien.

Eigenhändige Aufzeichnungen beweisen, daß Stadler schon in früher Jugend Mozart kennen lernte[1]: „Ich hörte Mozart schon in seinem 8. Jahre auf der Orgel bey einer Vesper im Stifte so spielen, wie man es von unseren tüchtigsten Organisten erwarten kann.“ Diese Angabe, die Stadler in hohem Alter machte, beruht jedoch auf einem Irrtum; danach müßte Mozart 1764 in Melk gewesen sein. Das ist aber nicht möglich, da der kleine Wolfgang zu dieser Zeit in Paris und London war (1763—1766). Es wird sich vielmehr um die erste Kunstreise nach Wien und Umgebung gehandelt haben, die Ende 1762 stattfand und ihn nach Linz und Wien führte. Von Wien aus schrieb der Vater Leopold Mozart damals[2]: „Den folgenden Erchtag kamen wir nach Ips, wo zwei Minoriten und ein Benediktiner, die unsere Wasserfahrt mitgemacht hatten, heilige Messen lasen, unser Wolferl sich so auf der Orgel herumtummelte, und so gut spielte, daß die Franziskaner Patres, die eben mit einigen Gästen das Essen verließen, dem Chore zuliefen und sich fast zu Tode wunderten.“ Es ist möglich, daß der Benediktiner, von dem hier die Rede ist, von Melk war und von Mozarts Vater erreichte, daß Wolfgang auch in Melk spielte; denn das Stift lag auf dem Wege nach Wien. Auf jeden Fall hat damals der junge Mozart auf Stadler einen solchen Eindruck gemacht, daß noch der Greis sich dieses Vorfalls erinnern konnte.

Wann später Stadler mit Mozart persönlich bekannt geworden ist, wissen wir nicht. Als Student in Wien und als junger Kleriker hat er wohl von dem Wunderkind und seinem Aufstieg zum Meister und gefeiertsten Komponisten gehört. Sichere Kunde haben wir erst wieder im Jahre 1781. Stadler war damals Professor in Melk und als Klavier- und Orgelspieler sehr bekannt. Zu dieser Zeit muß er Mozart schon gekannt haben, denn in einer eigenhändigen Notiz schreibt er selbst[3]: „Als er (Mozart) nach Wien kam und seine 6 Sonaten für das Clavier und Violine bey Artaria stechen und der Auerhammer widmen ließ, nahm er mich mit

[1] Autograph: Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

[2] A. Ulibischeff: „Mozarts Leben und Werke“, (Stuttgart 1859), S. 21. Ludwig Schiedermair: „Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie“ (München 1914), IV, 186 (Brief vom 16. Oktober 1762).

[3] Autograph: Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

zur Probe. Artaria brachte den ersten Abdruck mit, Auerhammer spielte das P[iano] und Mozart begleitete es statt die Violine auf einem zweyten nebenstehenden Fortepiano,, und ich war ganz entzückt über das Spiel des Meisters und der Schülerin, und habe es niemals mehr in meinem Leben so unvergleichlich vortragen gehört."

Für Mozart hat Stadler sein ganzes Leben eine große Verehrung bewiesen, und immer, wo Stadler von Mozart schreibt oder spricht, tut er es — man kann fast sagen — mit schwärmerischer Liebe. Daher kommt es auch, daß Stadler überall da, wo er als Klavierspieler auftrat, besonders gern Werke von Mozart zum Vortrag brachte.

Doch noch ein Zusammentreffen mit Mozart, diesmal bei einer Abendgesellschaft, bei der auch Albrechtsberger, der Lehrer Beethovens, eingeladen war, ist uns durch Stadler selbst überliefert. Er berichtet[4]: „Einst kamen beyde (Mozart und Albrechtsberger) abends bey einer musikalischen Unterhaltung zusammen; Mozart war in guter Laune und begehrte von Albrechtsberger ein Thema. Dieser spielte ihm ein graciöses deutsches Lied vor. Mozart setzte sich und führte dieses Thema über eine Stunde so durch, daß er alle musikalischen Künste durch Variazionen etc. Fugen ohne vom Thema abzuweichen zur allgemeinen Bewunderung ganz in seiner Macht zu haben zeigte. Albrechtsberger war so entzückt, daß er nun vollends überzeugt war, Mozart habe nicht nöthig, sich zu einem freyen Spiel aus dem Stegereif vorzubereiten."

Eine längere Zeit hören wir nichts mehr über das Verhältnis von Stadler und Mozart; erst wieder 1796, als Stadler nach Wien zog. Mozart war inzwischen gestorben, aber mit dem Hause Mozart blieb Stadler weiter in Verbindung. Dies zeigt sich besonders beim Ordnen des Nachlasses Mozarts mit dem späteren zweiten Gatten der Witwe, mit Nissen. Stadler war der vertraute Freund Constanzes, der bei jeder Gelegenheit zur Beratung bereit war, denn er war ja nicht nur Musiker, sondern auch der in allem unterrichtete Freund Mozarts gewesen.

Nach dem Tode ihres Gatten wollte Constanze den ganzen Nachlaß Mozarts in Stadlers Wohnung schicken lassen, damit der Abbé einfacher und ohne Unterbrechung arbeiten könne. Doch Stadler wollte das nicht,

[4] Autograph: Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

sondern versprach, so oft wie möglich in Constanzes Wohnung zu kommen, um in Gegenwart Nissens den „ganzen musikalischen Nachlaß des Verewigten durchzugehen, zu ordnen und einen Catalog darüber zu verfertigen“[5]. Natürlich bekam Stadler auf diese Weise einen tiefen Einblick in Mozarts Schaffen; manches berichtet er uns darüber. Gerade in dieser Zeit läßt sich so recht die tiefe Freundschaft mit dem Hause Mozart verfolgen. In ihren Briefen[6] nennt Constanze den Abbé ihren Freund, der bei jeder Gelegenheit Aufschluß geben mußte, wenn es sich darum handelte, Anfragen der Verleger oder Freunde, besonders in musikalischen Dingen, zu beantworten. Das geht ganz klar aus Constanzes Briefwechsel hervor. So schreibt sie in einem Brief an Breitkopf & Härtel: „Vom Abbé Stadler habe ich nun erfahren, daß die Violinstimmen zu Jo ti lascio, caro, addio . . . auf Jacquins Verlangen, von dem die Arie ist, von meinem Manne gesetzt sind“[7].

Wie schon angedeutet wurde, ist Stadler an der von Nissen verfaßten und später von der Witwe herausgegebenen Biographie Mozarts beteiligt gewesen. Der dritte Abschnitt des Verzeichnisses von Mozarts Kompositionen im Anhang der Biographie stammt von Stadler. Er heißt: „Verzeichnis der in Mozarts Verlassenschaft gefundenen musikalischen Fragmente und Entwürfe, wie es größtenteils von Abbé Maximilian Stadler verfaßt worden“[8]. Wenn auch Stadler in seiner Verteidigung der Echtheit des Mozartschen Requiems angibt[9], er habe nur Nissen alles diktiert, so läßt sich doch nachweisen, daß Stadler wenigstens einen Teil ganz selbst verfaßt hat. Denn im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befindet sich noch ein Autograph eines Teils dieses Verzeichnisses und zwar Teil D Nr. 1—14. Es handelt sich um den Entwurf von Nissens Verzeichnis.

Als nach der Vermählung Constanzes mit Nissen das Paar 1810 nach

---

[5] Maximilian Stadler: „Vertheidigung des Mozartschen Requiems“, (Wien 1826), S. 9 f.

[6] Constanze Mozart: Briefe, Aufzeichnungen, Dokumente 1782—1842“, herausgegeben von A. Schurig, (Dresden 1922).

[7] A. a. O. S. 17.

[8] A. a. O.

[9] A. a. O. S. 10.

Kopenhagen ging, scheint die Freundschaft etwas gelockert. Erst in Salzburg ist sie später wieder erneuert worden. Die Verehrung und Liebe zu dem alten Freunde zeigt uns ein Brief des Ehepaares Nissen vom 18. April 1825[10]. Hierin nennt Nissen ihn: „Hochlieber alter Gönner und Freund!" Der letzte Abschnitt dieses Briefes lautet: „und nun empfangen Sie meinen Glückwunsch daß ich aufhören muß, unsere warmen Wünsche für ihr Wohlseyn und die aufrichtigste Erneuerung der hochachtungs, ergebenheits- und freundschaftsvollen Gesinnungen, mit welcher ich die Ehre habe zu seyn, bester Herr Abbé und Freund Ihr sehr ergebener Diener Nissen."

Nissen starb 1826; wieder war Constanze Witwe geworden. In der Sorge für die Söhne Mozarts wandte sich die Frau an Stadler als den „hochgeschätzten und noch mehr geliebten Freund"[11]. Sie wollte das letzte Manuskript Mozarts, zwei Kyrie, verkaufen, „die ich bis jetzt für mein Eigentum und für meinen größten Schatz hielt", um daraus den Söhnen „ein Capettal zu verschaffen".

In e i n e m Falle hat sich Stadler ganz besonders für Mozart eingesetzt, trotz der Anfeindungen, die sich der fast 80jährige Greis gefallen lassen mußte: das war im Streit um die Echtheit des Mozartschen „Requiems". In unsachlicher und polemischer Weise hatte Gottfried Weber im 11. Heft der „Cäcilia" die Echtheit des Mozartschen „Requiems" bezweifelt. Der Kampf, der nun die ganze musikalische Welt ergriff, veranlaßte die größten Künstler zur Stellungnahme. Stadler konnte umso weniger schweigen, als er sozusagen der einzige noch lebende Zeuge war, der die Arbeit Mozarts am „Requiem" miterlebt hatte und daher von der Entstehung des Werkes genau unterrichtet war. Er hatte nicht nur oft die Originalpartitur gesehen, sondern sie sogar eigenhändig abgeschrieben. Diese Abschrift ist uns noch in der Wiener Nationalbibliothek (Autograph Nr. 19 057) erhalten. Sie trägt die Aufschrift: „Mozarts Requiem, so wie es der Tonsetzer geschrieben hat, von Abbé Maximilian Stadler, Note für Note nach den hinterlassenen Fragmenten aufgezeichnet".

Ein Vergleich der Stadlerschen Abschrift mit dem Original Mozarts[12]

[10] A. a. O. S. 80.
[11] A. a. O. S. 84.
[12] Facsimile-Ausgabe von A. Schnerich.

hat ergeben, daß bei Stadler alle die Stellen fehlen, die in der Original-Partitur mit Bleistift eingefaßt d. h. nicht von Mozart selbst sind. Stadler übernimmt sogar durchweg die Seitenzählung des Originals. Außerdem kam er später in Besitz des ganzen „Dies irae", soweit es von Mozart komponiert war; diese wertvolle Handschrift hat Stadler später der „Kaiserlichen Hofbibliothek" (Facsimile Blatt 65—86, alt 33—45) vermacht.

Stadler hätte zu dem ganzen Streit, der nun die musikalische Öffentlichkeit ergriff, geschwiegen, wenn er nicht die Entstehung des Werkes genau gekannt hätte und dazu noch von vielen Verehrern Mozarts aufgefordert worden wäre, alles zu sagen, was er wußte: er war gleichsam der Kronzeuge, der wirklich in allem unterrichtet war. So erschien seine große Schrift: „Vertheidigung der Echtheit des Mozartschen Requiems", Wien 1826 bey Tendler und von Manstein. Es kann nicht unsere Aufgabe sein, an dieser Stelle nochmals den ganzen Streit um die Echtheit des „Requiems" darzustellen. Es sei nur erwähnt, daß Stadler noch zweimal durch die Angriffe der Gegner gezwungen wurde, zur Feder zu greifen: „Nachtrag zur Vertheidigung des Mozartschen Requiems", Wien 1827, und „Zweyter und letzter Nachtrag zur Vertheidigung des Mozartschen Requiems, sammt Nachbericht über die neue Ausgabe dieses Requiems durch Herrn André in Offenbach; nebst Ehrenrettung Mozarts und vier fremden Briefen, Wien 1827".

In der Mozart-Literatur ist man Stadler nicht ganz gerecht geworden. So wirft z. B. Jahn in seiner „Kontroverse über das Requiem"[13] Stadler „Mangel an Präzision in der Darstellung" vor. Weiter heißt es: „Allein Stadler und andere hatten sich verleiten lassen, ihm [Weber] das unwürdige Motiv neidischer Rivalität gegen Mozart zu unterschieben". Das war jedoch mit einer gewissen Berechtigung geschehen, da Weber im 10. Heft seiner „Cäcilia" nicht nur über den liturgischen Text hergefallen war, sondern auch die Vorzüge seines eigenen „Requiems" angepriesen hatte. Es war nun zum mindesten ungeschickt, im nächsten Heft der gleichen Zeitschrift Mozarts „Requiem" anzugreifen; oder Weber mußte sich den angeführten Vorwurf gefallen lassen, der übrigens nicht nur von Stadler, sondern auch noch von vielen anderen gemacht worden war.

[13] Jahn-Abert: „W. A. Mozart" (Leipzig 1921), 2. Teil, Beilage S. 1027 f.

Man muß zwar sagen, daß Stadlers Schriften nicht ohne Schärfen sind; aber im Vergleich zu dem, was Weber über Stadler in der „Cäcilia“ schreibt, ist Stadler noch zurückhaltend. Erst durch die Angriffe Webers wurde auch der Ton Stadlers schärfer; im Anfang des Streites war er sachlich. Das geht z. B. auch aus dem Brief hervor, den Stadler an Weber schrieb[14]. Im übrigen hat das spätere Auffinden der verschollenen Teile der Partitur („Requiem“ und „Kyrie“) die Angaben Stadlers bestätigt.

Beim Ordnen des Nachlasses Mozartscher Werke begegnete Stadler vielen angefangenen Kompositionen des Meisters. Es ist heute nicht mehr festzustellen, ob er zunächst an sich als den Vollender Mozartscher Werke gedacht hat. Aber es ist doch auffallend, wenn Stadler bei dem von ihm verfaßten Verzeichnis „Fragmente von Singestücken“ gelegentlich Bemerkungen hinzufügt wie etwa folgende: „. . . . einem geschickten Meister würde es wenig Mühe kosten, dieses Kyrie zu vollenden.“ Nach dem Ordnen der Mozartschen „Verlassenschaft“ begab er sich selbst an die Arbeit. Doch manchmal war die gestellte Aufgabe nicht ohne weiteres zu lösen, wie aus einem Ergänzungsblatt, dessen Wortlaut sich auf dem Autograph des 1787 komponierten „Kyrie“ in C-dur (K.V. 323) befindet, hervorgeht: „Es machte mir Mühe, ein solches Meisterstück zu vollenden. Ich wäre aber der unmaßgeblichen Meinung, daß statt des Kyrie andere Worte, sollten es auch deutsche sein, unterlegt werden sollten, und dann wäre diese herrliche Komposition ein selbstständiges Werk, welches allenfalls ein Chor, und zwar ein recht prächtiger, majestätischer Chor genannt zu werden verdiente.“

Im folgenden geben wir einen Überblick über die von Stadler ergänzten Werke Mozarts:

1. Kyrie in Es-dur für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Violen, 2 Oboen, 2 Corni, 2 Trombe, Tympani und 2 Fagotten. 34 Takte, die letzten 4 Takte von Stadler. K.-V. 322 (= K III 296 a) und Anhang 12.

Es handelt sich um eines der beiden „Kyrie“, von denen in dem Briefe Constanzes an Stadler die Rede ist[15]. Stadler urteilt über dieses Kyrie: „. . . ist voll Andacht und Sammlung im Kirchenstil verfaßt; die ange-

[14] „Cäcilia“, Band VI, S. 305.

[15] Schurig: A. a. O. S. 84. Ebenfalls erwähnt in einem Brief an Br. & H. vom 4. 5. 1832.

nehmste Melodie ist mit abwechselnder harmonischer Begleitung durchgeführt."

2. Kyrie für 4 Singstimmen, 3 Violinen, Viola, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Trompeten, Pauken, Baß und Orgel, K.-V. 323.

Wahrscheinlich handelt es sich um das zweite Kyrie, von dem in dem Brief an Stadler gesprochen wird. 37 Takte sind von Mozart, 16 von Stadler. Auch dieses Stück war in dem erwähnten, jetzt in Nissens Anhang mitgeteilten Autograph Stadlers zur Vollendung vorgemerkt: „Schade, daß es unvollendet blieb." Bei der Ergänzung hielt sich Stadler an die von Mozart angefangene Reprise des ersten Teiles (zwei Takte). Im Sinne der Sonatenform führt er diese weiter (Mozarts Werke, Gesamtausgabe Ser. III, 4, S. 8, Takt 3). Um nun wieder bei der Reprise das zweite Thema („Christe") in der Haupttonart bringen zu können (C-dur), muß er die Modulation über D-dur nach G-dur führen; das tut er sehr geschickt, behält sogar die Dominantspannung fast wörtlich bei. Das Christe (2. Thema) wird nun ganz gegen die liturgische Vorschrift wiederholt, und nochmals kommt das Kyrie, wie es Mozart in der Exposition gebracht hat. Allerdings müssen nun die Stimmen etwas umgelegt werden, um z. B. den Sopran nicht zu hoch zu führen; sonst bleibt alles wie in der Exposition. Stadler ergänzt also das Stück im Sinne der Sonatenform, erreicht dadurch eine große Geschlossenheit der ganzen Komposition, gibt aber nichts Eigenes, sondern hält sich soweit wie möglich an die Vorlage.

3. Erster Satz einer Sonate für Klavier in B-dur K.-V. 400 (= K. III 372 a), 91 Takte von Mozart, 57 von Stadler.

Im Besitz der Nationalbibliothek in Wien befindet sich ein Autograph Stadlers, ein Verzeichnis Mozartscher Kompositionen, die von einem „Liebhaber der Musik vollendet worden". Es handelt sich zweifellos, wie Köchel bestätigt, um die Ergänzungen, die Stadler selbst gemacht hat. Auch dieses Werk ist nichts anderes als die Transposition der von Mozart selbst aufgestellten Exposition als Reprise.

4. Fuge für Klavier zu vier oder zwei Händen, K. V. 401 (= K III 375 e). Die letzten 8 Takte sind von Stadler.

5. Sonate für Klavier und Violine, K. V. 402 (= K III 385 e).

Über dieses Werk sagt das Autograph Stadlers: „Sie fängt mit einem schönen ganz von Mozart bearbeiteten Andante an und geht in eine Fuge in a-moll über, welche nur zur Hälfte Mozarts Arbeit ist". Der Zusatz: „. . . wird vielleicht von Breitkopf & Härtel herausgegeben werden" ist durchgestrichen, wie alle Angaben, die eine Herausgabe vormerkten. —

Besonders für die Ergänzung der Fugen war Stadler der geeignete Mann, hat ihm doch schon seine Zeit bestätigt, daß er in allen Künsten des Kontra-

punktes zu Hause ist. Die Gesamtausgabe der Mozart-Werke gibt nicht wie in sonstigen Fällen an, wo die Arbeit Stadlers einsetzt. Sie bezieht sich wie K. V. auf die Anmerkung Jahns[16], die die erwähnte Angabe Stadlers, diese Fuge sei nur zur Hälfte von Mozart, bestätigt. Nimmt man diese Bemerkung wörtlich, dann setzt die Arbeit Stadlers mitten im Thema (Takt 45) ein, d. h. an der Stelle, wo der erste Teil des Themas als Engführung in allen Stimmen auftritt. Auffallend ist die rhythmische Belebung des ganzen zweiten Teiles, der durch Themenzerlegung sein Gepräge erhält, vor allem durch rhythmische Verkleinerung des Themas.

6. Sonatensatz für Klavier und Violine (Klavierfantasie) c-moll, K. V. 396 (= K III 385 f). 28 Takte sind von Mozart, die übrigen 45 von Stadler[17].

In dem Verzeichnis der „Musikalischen Kompositionen des Abbé Stadler nach eigenhändigen Aufzeichnungen", das Mosel seinem Nekrolog beifügt[18], ist diese Fantasie erwähnt, ebenfalls in Stadlers autographer Lebensbeschreibung. Ursprünglich hatte Mozart eine Violinsonate entworfen, denn vom 24. Takt an finden sich Eintragungen für die Violine[19], Stadler hat das Stück selbständig umgeschaffen und zu Ende geführt; es weist wohl am stärksten Stadlers eigene Arbeit auf. Das Geniale an dieser Ergänzung ist die Durchführung, die in ihrer fast dramatischen Themenzerlegung an die Durchführungen eines Ph. E. Bach erinnert, aber auch schon auf Beethoven hindeutet. Die Abhängigkeit von Ph. E. Bach stellt Abert mit Recht heraus[20]: „. . . der Klavierstil und die freie Art der Melodik und Harmonik ermahnen an diesen Meister, besonders aber die geistvolle, thematische Behandlung des Durchführungsteiles, der sich bei aller Freiheit streng an den Hauptgedanken hält und ihn in einer Weise aus- und weiterspinnt, die von dem früheren lockeren Wesen der Mozartschen Durchführungen scharf absticht." Abert spürt also auch die „unmozartsche" Durchführung, konnte aber nicht wissen, daß es sich um eine geniale Ergänzung Stadlers handelt. Das hohe Lob, das Abert Mozart zollt, kommt also Stadler zu. Charakteristische Züge von Stadlers eigenen Sonaten sind hier zu finden: rauschende Arpeggien, Übergreifen der Hände, große Steigerungen mit Hilfe eines Motivs, weite Sprünge und „Registerwechsel".

---

[16] „Mozart", Bd. VI, S. 37, Anm. 33.

[17] Vgl. dazu: Robert Haas: „Mozarts kleinere Klavierphantasie in c-moll, K.V. 396. Ein Beitrag zur Quellenkritik" („Augsburger Mozartbuch", Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben, Bd. 55/56; Augsburg 1942/43, S. 422 ff.).

[18] Wien 1864.

[19] Vergl. das Autograph Mozarts im Goethe- und Schillerarchiv in Weimar.

[20] „Mozart", Bd. II, S. 159.

7. Dreistimmige Fuge K. V. 443 (= K III 385 l), 122 Takte, davon 37 von Mozart. Erwähnt in Stadlers autographischem Verzeichnis als Nr. VI. Keine Ausgabe; im übrigen siehe K. V.

8. „Die Seele des Weltalls", Kantate, K. V. 429 (= K III 420 a). Nur unbedeutende Ergänzungen der Instrumentation bei den von Mozart stammenden Stücken.

Stadler fertigte auch noch eine Klavierbearbeitung an, wie ein Brief der Witwe Mozarts an André vom 27. Februar 1800 angibt[21]. Stadlers Notiz in seinem angegebenen Verzeichnis „Fragmente von Singestücken" lautet: „Eine deutsche Kantate: Die Seele des Weltalls o Sonne! etc. mit zwey Tenoren und einer Baßstimme. Der erste Chor aus Es-dur ist ganz vollendet. Er fängt mit einem prächtigen Unisono an, und es herrscht darin eine durchaus edle, simple, angenehme Melodie. In den Worten: Von dir kömmt Fruchtbarkeit, Wärme, Licht wird besonders der Name Licht durch ein überraschendes Forte in dem Septimenakkord herausgehoben und würde zweifelsohne stark auf die Zuhörer wirken, wofern die Begleitung durch die angemerkten Instrumente der Flauten, Oboe, Klarinette, Fagotte etc. dazu gesetzt würde. Nach dem Chor kömmt eine Tenorarie in B-dur voll der zartesten Melodie und mit einer herrlichen Begleitung des Contrabasses. Aber hierzu mangelt die Begleitung der übrigen Instrumenten, wozu der Raum leergelassen wurde. Endlich folgt eine zweyte Tenorarie in F-dur, wovon aber nur 17 Takte sich vorfinden (ist in den Händen des Herrn André in Offenbach)."

9. Trio für Klavier, Violine und Violoncello, K. V. 442.

Dieses Werk ist auch im Stadler-Verzeichnis erwähnt[22]: „Ein Allegro in D-Minor, ein Tempo di Menuetto in G-dur, ein anderes Allegro in D-dur, 6/8 Takt für Klavier, Violine und Violoncello sind ebenfalls von Mozart nicht ganz vollendet worden, wozu ein Liebhaber das Übrige ergänzte. Sie können zusammen ein Trio ausmachen."[23] Das Mozartsche Autograph mit der Ergänzung Stadlers besitzt die Wiener Stadtbibliothek. Es trägt am Rande die Bemerkung: „Trio, Cembalo, Violine, Violoncello" von der Hand Mozarts, darunter steht von der Hand Stadlers: „Original von der Hand Mozarts bis auf das Zeichen ⊖. Der Rest ist von einem Musikfreund." Wenn das erwähnte Zeichen auch erst nach dem 133. Takt steht, so beginnt die Stadlersche Handschrift schon im 130. Takt und zwar in der Violine und im Cello. Im ganzen handelt es sich jedoch wieder um die Ausführung der Reprise, die 36 Takte der Exposition wörtlich wieder-

[21] Vergl. K.V. S. 535.

[22] Ebenfalls bei Nissen a. a. O. S. 13, Nr. 35, daher Köchel.

[23] Text nach dem Autograph, nicht nach Nissen, der ein wenig abweicht.

holt; auch das Folgende stimmt mit Mozart überein, nur ist es transponiert; die Taktzahl ist die gleiche.

10. Trio zu einem Menuett in D-dur für Klavier, K. V. 355 (= K III 594 a).

Das von Stadler hinzugefügte Trio steht in h-moll; es ist in der Mozart-Gesamtausgabe nicht enthalten, wurde aber bei Mollo in Wien seinerzeit gedruckt unter dem Titel: „Menuette avec Trio pour le Piano-Forte par W. A. Mozart et M. Stadler."

11. Sonate für Klavier und Violine, K. V. 403 (= K III 385 c).

Stadler schreibt in seinem Autograph: „Das erste Allegro und Andante von Mozart vollendet. Nur das letzte Allegretto ist größtenteils von einem anderen vollendet worden."

Bei diesem Allegretto, sind die ersten 20 Takte von Mozart, die übrigen 124 von Stadler. An dieser Ergänzung sieht man so recht, wie gut Stadler Mozarts Stil kannte. Im Aufbau schimmert die Rondoform durch, ohne daß es zu einer wörtlichen Wiederholung des Themas kommen will. Dafür wird das Thema zerlegt und besonders im Mittelteil nach Art einer Sonatendurchführung behandelt. Erst dann tritt das Thema wieder ein (Mozart G.-A. Ser. 18, 38 S. 255, Takt 27), diesmal in As-dur und betont so das Unterdominanten-Verhältnis, wie man es in Stadlers eigenen Werken so gerne findet. Der Schluß ist eine „freie" Reprise mit Coda. Der ganze Satz ist äußerst geschlossen und geschickt ergänzt.

12. Sonate für Klavier und Violine, K. V. 402 (= K III 385 e) identisch mit Nr. 5.

Zusammenfassend ist zu sagen, daß Stadler im allgemeinen nicht allzu sehr in Mozarts „Eigentum" eingreift, sondern möglichst die Vorlage transponiert. Eigenes gab er nur in der c-moll-Fantasie. Wie hoch die Zeitgenossen seine Ergänzungen schätzten, geht aus dem Necrolog hervor, der über das Trio zu dem erwähnten Menuett und über die c-moll-Fantasie schreibt: „Diese Thatsache und der Umstand, daß auch der scharfsinnigste Kenner, dem diese Ergänzungen nicht durch die Witwe Mozarts oder durch Stadler selbst bekannt war, keine Ahnung hatte, es seien diese zwei Stücke nicht ganz von Mozart, sind hinreichend zu beweisen, auf welcher erhabenen Stufe der verklärte Abbé als Tonsetzer gestanden, und wie nahe verwandt sein Genius mit jenem Mozarts war"[24].

---

[24] Ignaz Freiherr v. Mosel: „Necrolog des großen Tonsetzers Herrn Abbé Max Stadler" (Wien 1864).

Beiträge über Mozarts Witwe

Von Franz Martin

Eine geplante Messenstiftung der Witwe Mozart

Am 17. Februar 1836 erschien „Frau Constantia, Etats-Räthin von Nissen, gewesene Wittwe Mozart", bei der Verwaltung der städtischen Stiftungen in Salzburg und gab zu Protokoll:

„Ich erlege hiemit zu dem Bruderhaus 100 G. CW gegen dem, dass von den hievon abfallenden Zinsen das in dem St. Sebastians-Friedhofe im Eingange der Gabriels-Kapelle links befindliche steinerne Monument meines seel. Gatten Georg Nikolaus v. Nissen, dänischen Staats-Rathes, sowie der gegenwärtig dabey befindliche hölzerne Kasten, welcher zur Deckung im Winter dienet, immer in gutem Stande erhalten und dass den 2. November jedes Jahrs als am Allerseelentag die Grabstätte gehörig gereiniget, mit Blumen bestreuet und mit zwey gelben brennenden Wachskerzen versehen werde, worüber die Besorgung und Aufsicht einem jeweiligen Untermeister des Bruderhauses aufgetragen werden wolle,

daß ferner am 2. November jeden Jahrs in der St. Sebastianskirche eine hl. Seelenmesse für meine beyden sel. Gatten Mozart und von Nissen gelesen werde, dabei aber auch Mozarts sel. Schwester von Sonnenburg und meine Schwester Sophie Haibl, Chor-Directors-Witwe, so wie ich eingeschlossen werden wolle, wofür ich folgende Gebühren bestimme

dem Priester für die hl. Messe	25 xr.
dem Obermessner	5
dem Ministranten	3
für das Auf- und Abnehmen des das Monument deckenden Kastens, welcher im Bruderhaus gut aufzubewahren ist . .	15
für das Grabreinigen	10
dem Wächter am Grabe des Allerseelentages	10
für zwey gelbe brennende Wachskerzen	20
für Blumen auf das Grab	10
dem Bruderhaus-Untermeister für die Besorgung und Aufsicht	10

Der Ueberrest aber soll zur Herhaltung des Monuments-Kastens und zur Kirche für Paramente und Beleuchtung verwendet werden.

Endlich bitte ich, die nöthigen Stiftbriefe zu verfassen und mir eine Exemplar hievon zu Handen zu stellen."

Die Stiftungsverwaltung machte auf das Protokoll am 15. März den Vermerk:

Durch den Ankauf der 5% Staatsschuldverschreibung vom 1. Jänner 1825 Nr. 15 263 per 100 fl. CM WW mit Zinsenlauf vom 1. Jänner 1836 an vor der Hand erledigt und ist sonach der Stiftbrief auszufertigen.

Salzburg, den 15. März 1836.

Pichler, Verwalter
J. v. Kurz, Kontrolor.

Am 16. März stellte die Verwaltung auch eine förmliche Quittung aus und entwarf einen Stiftbrief, dessen Bestimmungen sich wörtlich an das Protokoll halten. Mit Note vom 3. April gab der Stadtmagistrat namens des Bruderhauses seine Zustimmung. Die Angelegenheit mußte aber auch dem Kreisamt vorgelegt werden, das sie an das Fiskalamt und dieses wieder an das f. e. Konsistorium weiterleitete. Letzteres aber fand ein Haar in der Suppe. Am 27. April beschied es:

„1. Gegen die Erhaltung der Grabstätte des Georg Nikolaus von Nissen und gegen die Verzierung derselben am Allerseelentage wird nichts eingewendet, aber die an diesem Tage abzuhaltende Seelenmesse kann nicht zugleich auch für den Georg Nikolaus von Nissen, der bekanntlich ein Akatholik war, appliciert werden, weil eine Zuwendung des katholischen Meßopfers für Akatholischverstorbene mit den beyderseitigen Religionsbegriffen unvereinbarlich ist[1]. Es muß also in dem Stiftbriefe dort, wo von den Seelen, für welche die Messe appliciert werden soll, Meldung geschieht, der Name von Nissen wegbleiben.

2. Müssen die Funktionsgebühren für diese Messe wenigstens nach den für gestiftete Messen hier angenommenen mindesten Beträgen ausgeworfen werden, nämlich für den Priester . . . . 37½ kr.
für den Meszner 10
für den Ministranten 2½
zusammen: 50 Kreuzer CW.

[1] Jetzt nach Cod. iur. canon. Canon 2262 § 1.

Das Filialfiskalamt Salzburg schloß sich dieser Ansicht an, „ebenso rücksichtlich der Ausschlieszung des zweiten Gatten der Stifterin Nikolaus von Nissen, wenn wirklich nach höheren theologischen Ansichten ein verstorbener Protestant von der Zuwendung des hl. Messopfers ausgeschlossen werden muss. Sonst unterliegt die Genehmhaltung der Stiftung keinem Bedenken, nur muss die Stifterin von jenem beantragten Ausschlusze ihres zweiten Gatten verständiget und ihr freygestellt werden, ob sie die Stiftung noch realisiert haben oder ihr Kapital zurücknehmen will, wenn einer der wesentlicheren Punkte derselben, nähmlich die Widmung der Seelenmesse auch für ihren zweyten Gatten nicht stattfinden kann."

Die Stiftungsverwaltung setzte die Stifterin „auf eine schickliche Weise" hievon in Kenntnis, worauf folgendes Schreiben einlief:

Hochgeschätzter Herr Verwalter!

Ihren Wünschen gemäsz, habe ich meine Tante mit denen, mir von Ihnen zu theil gewordenen Aufträgen bekannt gemacht, — und so eben erhalte ich ihren Entschlusz, den ich nicht verfehle, Ihnen mitzutheilen.

Sie wünscht nehmlich, die zu diesem Behufe bestimmten 100 Gulden Conv. Münze wiederum zurückzuerhalten, da der Zweck derselben, durch die Ausschlieszung meines seeligen Onkels von Nieszen, bei jenem, von ihr zu stiftenden Seelengottesdienste verloren geht. — Durch meine tägliche Badekur jetzt verhindert, Ihnen persönlich meinen Besuch deshalb abstatten zu können, — bitte mich Dero werthen Familie angelegentlichst zu empfehlen, und mir Ihr ferneres freundschaftliches Wohlwollen zu bewahren.

Mit gewohnter Hochachtung

Dero ergebene

Nonnberg am 15. July 1836. Victorine Ringelhardt
geb. Weyrauch.

Außen:

Wohlgeboren
Dem Herrn Stiftungs-Verwalter
Ignaz v. Pichler
hieselbst.

Am 15. November 1836 quittierte „Constanza Etatsräthin von Nißen" eigenhändig den Rückempfang der 100 fl.[2].

Diese „Nichte" Viktorine war bisher gänzlich unbekannt. Sie wird

[2] Akten im Reichsgauarchiv Salzburg (Misc. 15 und Kreisamt Fasz. 109).

auch im Testament Konstanzens nicht bedacht[3]. Der schönen Schrift nach war sie eine jüngere gebildete Person.

Konstanzens Herzen stand also Nissen näher als die Mozartischen, so daß sie begreiflicherweise verärgert, als sich die Messe für Nissen unausführbar erwies, die Stiftung zurückzog. Allerdings wäre kein Hindernis für die Graberhaltungsstiftung gewesen; aber wahrscheinlich hat sie mittlerweile wieder das Geld gereut, denn dank Nissens Einfluß hatte sie wenigstens im Alter das Sparen gelernt.

Bei dieser Gelegenheit sei bemerkt, daß Mozart doch noch zur gestifteten Seelenmesse gekommen ist. Am 18. Juni 1857 trat in Senftenberg eine Lehrerkonferenz zusammen, bei der der bischöfliche Konsistorialrat Anton Buchtel einen Antrag stellte, aus dem die Senftenberger Requiem- und Geiersberger Messenstiftung für W. A. Mozart hervorging[4].

Konstanzens letzte Wohnung

Im Spaur'schen Kanonikalhof (heute Mozartplatz 9) zu Salzburg wohnten im Jahre 1836 im 1. Stock der k. k. Appellationsrat Klemens Ehinger von Egnfeld und im 2. Stock Landrat Vogel. Letzterer war nicht Eigenmieter, sondern im Jahre 1823 hatte Baronin von Dallwitz, Hauptmannsgattin, die Wohnung gemietet; als sie aber 1830 von Salzburg wegzog, trat Vogel stillschweigend in den Nutzgenuß gegen Zuhaltung der Mietvertragsbedingungen. Am 1. Juli 1836 kündigte aber Vogel vierteljährlich die Wohnung, worauf sich Ehinger um den 2. Stock bewarb. Für den 1. Stock zahlte er 209 fl. Jahresmiete, die für den 2. Stock betrug nur 125 fl. Das Kreisamt riet zur Bewilligung, da Ehinger drohte, wenn ihm der neue Mieter des 2. Stockes nicht konveniere, auszuziehen, und „weil bei einer allfälligen öffentlichen Versteigerung der Miethe dieser Wohnung besonders bei eintretender Herbstzeit, wo in dieser Stadt wieder leichter

---

[3] Erich Valentin in „Neues Mozart-Jahrbuch“ II (1942) 128 ff. — Möglicherweise war sie eine Verwandte des auf dem Nonnberg wohnenden Chorregenten Jähndl, der für Konstanze vielfach Geschäfte besorgte.

[4] „Neue Wiener Musik-Zeitung“ 1857 Nr. 2 und Wurzbach „Biographisches Lexikon“ 19. 235.

Wohnungen zu finden sein werden, für ein gröszeres Anboth kein Grund vorhanden ist".

Mittlerweile aber hatte sich die Witwe Nissen mit einer Eingabe an die Landesregierung in Linz gewendet:

Hochlöbliche kaiserlich königliche Landes-Regierung!

In dem, dem hohen Aerar gehörigen vormals Domkapitlischen Graf Spauerhause wird die Wohnung im 2. Stocke auf künftig Ruperti von dermaligen Miethnehmer Landrath v. Vogl verlassen, ich bitte die hohe k. k. Landesregierung mir diese Wohnung gegen Bezahlung eines von Hochselber festzusetzenden Miethbetrages im Falle der bisher bezahlte zu geringe scheinen sollte, zu überlassen.

Meine Gesundheitsumstände in Allgemeinen erfordern eine heitere Wohnung und mein kranker Fusz leicht zu begehende Stiegen, da die besagte Wohnung diese zwei Eigenschaften hat, so bitte ich wiederholt um gnädige Gewährung meiner gehorsamsten Bitte.

Salzburg am 14. August 1836.

v. Nieszen Etatsraths Wittwe
früher Wittwe Mozart.

Am 26. August 1836 überließ die Landesregierung diese Wohnung zum bisherigen Mietzinse der Bittstellerin und wies den Antrag Ehingers ab. Anfangs 1837 wurde der Mietkontrakt ausgefertigt und 1839 in ihrer Wohnung auf ärarische Kosten das Eckzimmer ausgemalt, weil die früheren Tapeten offenbar bei Neusetzung des Ofens schadhaft geworden waren, während sonst für derartige Verschönerungen der Mieter aufzukommen hatte.

Nach dem am 6. März 1842 erfolgten Tode Konstanzens beließ man deren Schwester Sophie Haibel, Musikdirektors- und Compositeurswitwe, die bereits mehrere Jahre bei ihr gewohnt hatte, in Rücksicht auf ihr hohes Alter in der Wohnung und sah auch deshalb von einer Neuvermietung ab, weil bereits damals Verhandlungen liefen, das Gebäude wieder für Wohnungen von Domkapitularen frei zu machen. Am 4. April ordnete die Landesregierung die Ausstellung eines neuen Mietvertrages mit Sophie Haibel an[1].

---

[1] Reichsgauarchiv Salzburg (Kreisamt Fasz. 90).

Um Mozarts Totenmaske

Ein Beitrag zur Mozartikonographie

Von Walter Krieg

I

Es ist auffällig und befremdend, daß nur wenige, karge Nachrichten von Mozarts Totenmaske überliefert worden sind. ‚Sie ist verschollen', wird einige Male in der Literatur lakonisch am Rande vermerkt, obwohl es doch gerade für die Mozartforschung betrüblich ist, ein verhältnismäßig dürftiges a u t h e n t i s c h e s Bildmaterial zu besitzen: außer den wundervollen Relief-Medaillons von Leonhard Posch spricht man noch dem unvollendet gebliebenen Bildnisse Mozarts aus der Zeit von 1782/83 von der Hand seines Schwagers, des Schauspielers und Malers Joseph Lange, besondere Ähnlichkeit zu, und ebenfalls ist sie noch der Silberstiftzeichnung von Körners Schwägerin, der Dresdnerin Doris Stock, von 1789 stammend, zuzubilligen.

Alle anderen Portraitdarstellungen Mozarts — die Tischbeinsche, das sogenannte Mannheimer Bildnis, wird von der Forschung nach wie vor angezweifelt — sind mehr oder weniger konventionelle und talentierte Malereien der Zeit, die wenig oder nichts vom Genius des Dargestellten ahnen lassen. Im ganzen handelt es sich überhaupt bei den uns mit Sicherheit bekannten Mozartportraits um etwa zwei Dutzend Bilder, wovon allein acht den Knaben Mozart zeigen, und der Rest noch eine ganze Reihe anspruchsloser, dilettantischer Gelegenheitsarbeiten mit umfaßt, die bar jedes künstlerischen und wohl auch darstellerischen Wertes sind[1].

Darum wäre der Besitz der Totenmaske, ganz abgesehen vom rein gefühlsmäßigen Wert, für die Beantwortung der Frage nach dem Aussehen

---

[1] Vgl. dazu Max Zenger, „Falsche Mozartbildnisse" in „Neues Mozart-Jahrbuch", I. Jahrgang. Regensburg 1941. S. 218 u. ff.

Mozarts von geradezu unschätzbarer Bedeutung. Der Verfasser hat sich daher in gründlichen und sorgfältigen Forschungen seit Jahren mit den wenig bekannten näheren Umständen der Entstehung und dem rätselhaften Schicksale der Totenmaske Mozarts beschäftigt. Das Ergebnis dieser Untersuchungen wird vielleicht dazu beitragen, Licht in das Dunkel dieser Angelegenheit zu bringen.

II

Der Verlag Breitkopf & Härtel in Leipzig hatte sich am 15. Mai 1798 an Mozarts Witwe mit der Bitte gewandt, interessantes und weniger bekanntes Material zu einer von ihm geplanten „Lebensbeschreibung" Mozarts, die in der „Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung" erscheinen sollte, beizusteuern, die Konstanze mit einer ganzen Anzahl Sendungen zu erfüllen trachtete. Im Verlagsarchiv befindet sich nun auch ein Brief Konstanzes vom 17. Februar 1802[2], der folgendermaßen lautet:

> „Ich gebe Ihnen die Nachricht, daß der hiesige k. k. Kämmerer Graf v. Deym, der sich vor einigen Jahren Müller nannte und eine Kunstgalerie aus eigener Arbeit eingerichtet hat, den Kopf Mozarts gleich nach seinem Tode in Gips abgeformt hat, und ferner, daß der Hofschauspieler Lange, ein sehr guter Maler, ihn groß, aber en profil, gemalt hat, welches Gemälde er wahrscheinlich durch Hülfe des Deymschen Abgusses, besonders da er Mozart gut gekannt hat, zu einem vollkommen ähnlichen en face machen kann. Beide diese Herren haben ihre Arbeiten und werden Ihre Briefe ohne nähere Adresse bekommen."

Arthur Schurig, der diesen Brief auch publiziert[3], sagt in einer Fußnote dazu: „Ludwig Nohl bemerkt zu obiger Stelle (nämlich zur Mitteilung über die Abformung des Kopfes nach Mozarts Tode): ‚Dieses Wachsfigurenkabinett (Panoptikum) stand am Rothen Turm. Wo mag Mozarts Figur geblieben sein? Sie trug seine eigenen Kleider'." —

Das Bild von Joseph Lange, im Winter 1782—83 entstanden, ist allgemein bekannt, und befindet sich im Mozarteum zu Salzburg.

---

[2] Gustav Nottebohm, „Mozartiana", Leipzig 1880. S. 133 u. f.

[3] Konstanze Mozarts Briefe / Aufzeichnungen / Dokumente 1782—1842. Im Auftrage des Mozarteums zu Salzburg mit einem biographischen Essay herausgegeben von Arthur Schurig. Dresden 1922. S. 26 Nr. 29.

Die zweite Nachricht in der Mozartliteratur über die Abformung der Totenmaske wird vierunddreißig Jahre nach des Meisters Tode in einem Briefe der Sophie Haibl geb. von Weber, der jüngsten Schwester von Mozarts Frau Konstanze und Gattin des Schauspielers, Tenoristen und Chorregenten Jacob Haibl, dem Komponisten des „Tyroler Wastl", gegeben.

Konstanze hatte nach 18jährigem Witwentume in zweiter Ehe den dänischen Etatsrat Georg Nikolaus von Nissen geheiratet, dessen Mozartbiographie 1828 erschien, und der dazu von seiner Schwägerin Material aus ihren Erinnerungen erhielt. Sophie war in der Sterbenacht des 4. Dezember 1791 in Mozarts Hause in der Rauhensteingasse Nr. 970 in Wien anwesend und berichtet in einem langen Briefe vom 7. April 1825 aus Diakovár (Slavonien) dem Nissenschen Ehepaare anschaulich und ausführlich über die letzten verzweifelten Stunden, den qualvollen Tod Mozarts und fährt dann fort:

> „Nun kam gleich Müller aus dem Kunst-Gabinett und Trückte sein Bleiches erstorbenes Gesicht in Gibs ab."[4]

Der Musikforscher Ludwig Nohl (1831—1885) verwendet den ausführlichen Bericht Sophiens in seinem „Musikalischen Skizzenbuch"[5] zu einer längeren Darstellung über Mozarts Tod[6], ohne sich dabei zur Frage der Totenmaske näher zu äußern. In seinem Werke „Mozarts Leben"[7] finden wir aber zu dem obigen Zitate aus Sophies Brief eine Fußnote[8]:

> „Wo mag diese Maske, die Deym-Müller jedenfalls für sein Wachsfigurenkabinet gebraucht hat, wohl geblieben sein? — Der Abguß, den er der Witwe geschenkt, ist ihr nach vielen Jahren in Salzburg, beim Reinigen zerbrochen, und sie hat die Stücke — nicht aufgehoben."

Diese Anmerkung ist nicht nur die älteste Quelle, die im Zusammen-

---

[4] Zitiert nach dem Originale im Archiv der Gesellschaft für Musikfreunde in Wien.

[5] Ludwig Nohl, „Musikalisches Skizzenbuch". München 1866.

[6] A. a. O. S. 87 u. f.

[7] Ludwig Nohl, „Mozarts Leben". Neu bearbeitet von Dr. Paul Sakolowski. IV. Aufl. Berlin o. J.

[8] A. a. O. S. 366.

hange mit Mozart darauf hinweist, daß Deym-Müller ein Wachsfigurenkabinett in Wien besessen hat, und die zweifellos auch Frimmel[9] anregte, der Geschichte dieses Unternehmens nachzugehen, sondern sie ist auch die früheste, mir bisher bekannt gewordene Behauptung über den Besitz eines Abgusses der Totenmaske des Meisters in den Händen Konstanzes; alle späteren Mitteilungen gehen offensichtlich auf Nohl zurück[10].

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhange jedoch, daß Nohl in der zweiten Ausgabe seines Buches „Mozarts Leben"[11] noch nichts mitteilt über das Schicksal des Abgusses der Maske bei Konstanze. Er muß später diese Nachricht erhalten haben, und sein Bearbeiter Sakolowski hat sie erst übernommen, denn 1880 finden wir in Nohls „Mozart nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen"[12] eine Fußnote zu Sophie Haibls Bericht: „Nun kam gleich Müller etc."[13], in der er erläuternd sagt:

> „Dieser Müller war der Graf Deym, der das historische Wachsfigurencabinet hatte. Zu einer solchen Ausstellung der Leiche des Feldmarschalls Laudon hatte ihm ein Jahr vorher Mozart eine Musik geschrieben, die erste der beiden bekannten erhabenen ernsten Fantasien in F-moll.[14] Einen Abguß jener Maske besaß Constanze. Beim Abstauben entfiel er einst ihrer Hand, und sie hat die Stücke nicht aufgehoben. So vernahm ich von unterrichteter Seite in Salzburg."[15]

---

[9] Theodor Frimmel im „Alt-Wiener Kalender für das Jahr 1922". Wien 1922. S. 128 u. f. bes. 134. Fußnote 1.

[10] Auch Hermann Abert, „W. A. Mozart". Herausgegeben als 5. vollständig neu bearbeitete und erweiterte Auflage von Otto Jahns Mozart 2 Teile. Leipzig 1921. II. Teil S. 845.

[11] Ludwig Nohl, „Mozarts Leben". Mit Portrait und einer Notenbeigabe. Zweite Ausgabe. Leipzig 1870.

[12] Ludwig Nohl, „Mozart nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen". Mit den Bildnissen von Mozart als Knabe und Mann, Constanze Mozart, Familie Mozart. Leipzig 1880.

[13] A. a. O. S. 393.

[14] Vgl. dazu S. 129 dieser Untersuchung.

[15] Nohl's Salzburger Quellen waren einmal der seit 1818 als Chorregent in der Klosterkirche des adeligen Frauenstiftes auf dem Nonnenberge tätige, aus Augsburg, Leopold Mozarts Vaterstadt, gebürtige, Anton Jähndl (geb. 10. 5. 1783 als Goldschmieds' Sohn, gest. 1861 in Salzburg), Hausfreund der Nissen'schen Familie und Mitarbeiter an Nissen's Mozart-Biographie, und der Erziehungs-

Das ist nun freilich eine recht dürftige Quelle für Konstanzes angebliche Lieblosigkeit, zumal, wenn man das Wandern dieser bösen Geschichte bis zu Schurigs einigermaßen ungeheuerlicher Berichterstattung verfolgt[16].

Wie wenig zuverlässig Nohl überhaupt ist, hat sich in der Mozartforschung längst, z. B. bei der Überprüfung der von ihm zitierten Mozartbriefe, erwiesen. In seinem Buche „Neue Bilder"[17] veröffentlicht er unter dem Titel „Mozarts Constanze / Ein deutsches Frauenbild" eine umfangreiche Betrachtung[18], in der er zum Schlusse auch die Totenmaske erwähnt[19]:

> „Ja sogar die Todtenmaske des einst so sehr Geliebten, die einzige, die gemacht worden, vermochte sie nicht vor dem Untergange zu bewahren. Ein unvorsichtiger Betrachter hatte sie fallen lassen, und es war ihr nicht der Mühe werth geschienen, nachher die Stücke aufzuheben."

Hier ist es also nun „ein unvorsichtiger Betrachter" und nicht Konstanze selbst „beim Abstauben", dem die Schuld an der Vernichtung zugeschoben wird. Man sieht aus der Gegenüberstellung dieser verschiedenen Aussagen am besten, was von einer solch gelehrt-unterhaltenden Berichterstattung zu halten ist[20].

Es erscheint nun durchaus wahrscheinlich, daß Deym-Müller Konstanze einen Abguß der Totenmaske schenkte[21], ja, ich bin der Meinung, daß auch zeitgenössische Mozartverehrer, etwa Abbé Stadler, einen Abguß der Totenmaske besessen haben könnten, obwohl darüber keinerlei Nachrichten vorliegen.

---

instituts-Direktor, Secretär der Internationalen Stiftung Mozarteum Joh. Ev. Engl, der Nohl auch zu Jähndl brachte.

[16] Vgl. dazu S. 133.

[17] Ludwig Nohl, „Neue Bilder aus dem Leben der Musik und ihrer Meister." München. 1870.

[18] A. a. O. S. 5 u. f.

[19] A. a. O. S. 96.

[20] L. Mirow sagt in seinem Werkchen „W. A. Mozart / Ein Beitrag zum Mozart-Kultus in übersichtlicher Darstellung des für Mozart in Wort und That in letzter Zeit Geschaffenen." Hildesheim 1898, S. 3: „Werke, wie diejenigen von Oulibischeff und L. Nohl, wenn auch mit großer Begeisterung geschrieben, verdienen nicht die Bezeichnung von gediegenen und gründlichen Dokumenten."

[21] Die Maske selbst wird von G. N. v. Nissen, „Biographie W. A. Mozarts", Leipzig 1828, Anh. S. 181, ebenfalls erwähnt.

Auffällig ist jedoch, daß Konstanze 1802 aus Wien Breitkopf nicht schreibt, daß s i e einen Abguß der Totenmaske besitzt, sondern den Verlag an Müller-Deym[22] verweist. Es wäre ja viel näher gelegen, sie hätte angeboten, ihr Exemplar zur Verfügung zu stellen, was ihr doch honoriert werden mußte, zumal sie auf alle Einkünfte angewiesen war. Konstanze ist erst 1820 nach Salzburg gezogen: Wir besitzen Schilderungen von Mozarts Verehrern, die sie in Salzburg in ihrem Heim besucht haben und eine anschauliche Beschreibung des Milieus geben[23]; daß sich unter den bei ihr sorgfältig aufgestellten Mozart-Reliquien die Totenmaske befunden hat, ist an keiner Stelle vermerkt; es findet sich auch nirgends ein zeitgenössischer Bericht über die bei Konstanze befindliche Maske. Wenn das Stück aber beim Reinigen zerbrach, wie Nohl meldet, muß es ja nicht wie üblich in einer Schatulle aufbewahrt, sondern ausgelegt gewesen sein, sonst wäre eine Reinigung nicht notwendig gewesen. Nach meinen Erfahrungen ist das aber höchst ungewöhnlich; ich habe noch nie bei den nächsten Angehörigen die Totenmaske eines Familienmitgliedes ausgestellt gefunden.

Es erschien mir notwendig, bei diesen Kleinigkeiten so lange zu verweilen, denn Konstanze erfreut sich keiner besonderen Beliebtheit bei Mozarts Biographen, und auch Nohls oben zitierte elegische Feststellung über ihre Unachtsamkeit und Lieblosigkeit ist nicht dazu angetan, ihr neue Freunde zu gewinnen. Darum hielt ich es für angebracht, hier einmal dieser Nachricht mit aller Behutsamkeit nachzugehen, wenn auch die Untersuchung nur Zweifel und keine positiven Ergebnisse aufkommen läßt.

Jedenfalls hat sich die Mozartforschung bisher mit dieser recht unsicheren Lesart Nohls zufrieden gegeben, sie bedenkenlos übernommen und sich gewissermaßen ins Unabänderliche gefügt: ‚Es wird sich um einen Gipsabguß gehandelt haben, den Konstanze zerbrach, sie hat sich nicht die Mühe gemacht, die Splitter zu sammeln und zusammensetzen zu lassen — was sehr wohl leicht möglich gewesen wäre — und damit ist das Schicksal der Totenmaske des Meisters als geklärt zu betrachten‘.

---

[22] Vgl. oben S. 119.

[23] Vgl. den Brief Friedrichs v. Hauber's an seine Braut aus Salzburg 1833, abgedruckt in der Beilage des Staatsanzeigers f. Württemberg, Stuttgart, 1. April 1919, zitiert von Schurig a. a. O. S. 133.

Auf Grund der Erfahrungen des Verfassers beim Sammeln von Totenmasken und der Aufstellung und Pflege seiner Sammlung, die mit über zweihundert Objekten die größte der ganzen Welt darstellt — inzwischen ist sie leider durch Feindeinwirkung zu einem erheblichen Teile zerstört worden —, schien es nun doch ratsam, nicht zu resignieren. Gerade die wissenschaftliche Bearbeitung einer solchen Sammlung vermittelt oftmals die überraschendsten Ergebnisse. Der Sammelgegenstand als solcher ist zwar nicht gänzlich „unentdeckt" — seit dem Aufkommen der Phrenologie und den Untersuchungen des Arztes Franz Joseph Gall († 1828) hat es in Deutschland, England und Nordamerika einige wenige Sammlungen gegeben, die aus wissenschaftlichen oder künstlerischen Neigungen zusammengetragen wurden, wie die von Gall selbst und die s. Zt. recht bedeutsame des Goethefreundes C. G. Carus (1789—1869), die von Menzel, Max Reger — fast unbekannt aber sind zumeist die näheren Umstände über die Entstehung und das spätere Schicksal der meisten Totenmasken, die abformenden Künstler, Zwecke der Herstellung, Anzahl der angefertigten Güsse usw.

Zum Gegenstande unserer Betrachtung zurückkehrend, war es nun notwendig, den Faden an Ort und Stelle wieder aufzunehmen und zu prüfen, ob sich meine These bewahrheiten würde, daß es nämlich mindestens zwei Exemplare der Totenmaske Mozarts gegeben haben muß: nämlich

1. das Exemplar der Familie Mozart, das angeblich Konstanzes Unachtsamkeit zugrunde gehen ließ, und
2. das Exemplar jenes „Müller (Graf Deym) aus dem Kunstkabinett", von dem Konstanze und Sophie als dem Abformenden berichteten.

Wahrscheinlich im höchsten Grade aber ist, daß Müller noch andere Abgüsse der Totenmaske für Freunde und Verehrer des Meisters gemacht hat, wie schon oben angedeutet.

III

Müller stellte einen Abdruck her, d. h. technisch ein Negativ, das er, um eine Totenmaske zu erhalten, erst ausgießen mußte. Da er ein Kunstkabinett besaß, auf das ich gleich noch zu sprechen kommen werde, nahm

er wahrscheinlich nicht die erste Totenmaske ab, (denn Sophie spricht ja ganz selbstverständlich und nur nebenbei von dem Vorgang), und war bekannt für diese Tätigkeit. Er wird, neben dem Gusse für die Hinterbliebenen, zumindest für seine Sammlung ein Stück angefertigt haben, was ja auch Nohls Anmerkung (s. o.) beweist: er hat sich mit Hilfe der Totenmaske eine Panoptikumsfigur Mozarts hergestellt, die dessen eigene Kleider trug. Ja, die Tatsache, daß es sich bei Müller nicht, wie häufig, um einen Künstler handelt, der die Totenmaske nur als Vorlage brauchte für eine postum zu schaffende Büste oder ein Grabmal — wir wissen das von vielen Bildhauern, z. B. von Schadow, Rauch, Houdin u. a. — also sich ein Hilfsmittel für sein Atelier anfertigte, von dem er aus begreiflichen Gründen nur ungern sprach, weil der Erfolg seiner Arbeit von der zu treffenden Ähnlichkeit des Dargestellten abhing, sondern daß Müller ein in Wien stadtbekannter Kunstsammler war, wie wir noch hören werden, spricht vielleicht sogar dafür, daß er gerne die kleine Gefälligkeit erwies und Abgüsse der Totenmaske, die ihm ja nur wenige Kreuzer kosteten, entweder herschenkte oder gar verkaufte. (Dazu hat der Verfertiger einer Totenmaske heute und wohl damals auch das Recht, es sei denn, die Abformung geschieht im Auftrage und auf Kosten der Hinterbliebenen, und das Recht der Vervielfältigung wird ausdrücklich durch die Honorierung abgegolten oder vertraglich untersagt.)

Denn dieser Hofstatuarius Müller, wie sich der Kammerherr Graf Josef Deym[24] seit einem unglücklichen Zweikampfe anreden ließ, hatte in einem Hause auf dem Kohlmarkte eine allgemein bekannte „Kunstgalerie", wie mir seit langem aus Theodor v. Frimmels Arbeit[25] bekannt war, ähnlich

---

[24] Vgl. dazu: „Denkwürdigkeiten aus Alt-Österreich" XIII Franz Gräffer, „Kleine Wiener Memoiren" I. Band S. 446. Anmerkung 341. ‚Josef Graf Deym von Stritetz (Deym-Strzitetz nach anderer Lesart. Krieg), 1750—1804, beschäftigte sich mit Bildnerkunst und legte in Wien eine Galerie an, in der er zahlreiche von ihm selbst in Neapel nach den antiken Originalen in Gyps ausgeführte Kunstwerke aufstellte. Er, der mittellos von seiner Kunst auch lebte, und ein bedeutendes Vermögen erwarb, führte eine Zeit lang auch den Incognito-Namen Müller. (Wurzbach. 3. Bd. S. 276 f. Denkwürdigkeiten aus Altösterreich XV. S. 225). Schurig. W. A. Mozart, Lg. 1913, II. 271). — Schlossar.'

[25] A. a. O. S. 128 u. f.

der des Barons Wittenau und der Statuengalerie der Wwe de Lion. Für den Sammler von Totenmasken ist das Wissen um derartige Panoptika und ihre Schicksale von begreiflichem Interesse, was dieser Fall aufs Neue erweist.

Müller-Deym errichtete 1797 für seine Sammlungen am Donaukai auf den Kasematten des rothen Thurmthores sogar einen eigenen imposanten Rustikabau, „mit breiten Vortreppen, Balkonen, einer stolzen Stiegenanlage, hohen Fenstern und Türen, bei herrlicher Aussicht über Donau und Berge"[26]. Bei der Einrichtung bediente sich Deym als erster des geschliffenen Glaslusters aus Perlen und stattete damit seine neuen Säle feenhaft aus. Neben den Wachsfiguren, einer Reihe von Gemälden, Spieluhren, Automaten und anderen Merkwürdigkeiten, „welche theils von ihrem Besitzer mit dem größten Kostenaufwand erkauft, theils seinem eigenen, seltenen Talent ihr Daseyn zu verdanken haben", zeigte er auch eine Anzahl Abgüsse nach antiken Skulpturen, wie mitgeteilt wird im „Sicheren Adreßbuch und Kundschaftsbuch für Einheimische und Fremde, welche vorläufige Kenntnis von der Haupt- und Residenzstadt Wien haben wollen". In seiner „Reise durch Deutschland"[27] berichtet Küttner allerdings, daß die Abgüsse keine guten gewesen seien, (vorhanden waren u. a. der Apollo von Belvedere, der Sterbende und der Borghesische Fechter, die Laokoongruppe u. v. a.), und Müller-Deym hatte der Mediceischen Venus und der Venus Kallipygos ein leichtes seidenes Gewand angezogen, was Küttner als störend tadelnd vermerkt.

Müller-Deym hatte auch eine „Wachskompositions-Massa" erfunden, die dem menschlichen Fleische ganz ähnlich sein sollte. Kurz, man sieht, daß es sich bei dieser Kunstsammlung mehr um ein Panoptikum, ähnlich dem Castanschen in Berlin (1874—1922) — das übrigens auch eine größere Anzahl Totenmasken zeigte — gehandelt hat, als um eine Kunstgalerie in unserem heutigen Sinne. Ungeachtet dessen war aber Müllers Kunstkabinett eine Sehenswürdigkeit ersten Ranges in Wien, und kein Reisender von Stand und Bildung versäumte die Besichtigung. Sein Besitzer warb sogar

[26] Vgl. die Abbildung in O. E. Deutschs (J.) „Franz Schubert". München u. Leipzig.

[27] 1801. II. Bd. S. 166.

für den Besuch durch Ankündigung in der „Wiener Zeitung", und in der zeitgenössischen Literatur werden seine Schätze meist ausführlich beschrieben und gelobt. Carl Bertuch aus Weimar vermerkt seinen Besuch 1814 in seinem Tagebuch, und im „Journal des Luxus und der Moden"[28] wird ausführlich berichtet über Müller-Deyms „Unternehmen", denn um ein solches handelte es sich.

Das Müllersche Kunstkabinett enthielt in der ersten Abteilung eine Reihe von Zimmern, „welche vorzüglich für Antiken, Gemälde, und Alterthümer bestimmt sind", es handelte sich dabei um etwa fünfzig Büsten aus dem Museo zu Portici, dem Museo Farnese und dem Capitol zu Rom. Es folgten die schon angedeuteten Statuen, sodann Basreliefs, Arabesken, Vasen, „verschiedene schöne und seltene antique Originalien, darunter eine Sammlung von etwa 150 theils großen etrurischen Originalvasen". Die Liste der „raren Gemählde, theils Originalien, theils Kopien und neure Kunstwerke" umfaßt vierzehn Nummern. Wir finden darunter eine Heilige Familie von Raphael mit dem Vermerk „man hält es für ein Original", ein Bachanalienfest von Rottenhammer, „ein Weiberkopf, Brustbild von ‚Vandick', Original", eine Sibylle von Guido Reni u. a. Sodann „eine kleine die Ceres darstellende Statue von dem berühmten Bildhauer Donner und ein kleines Modell aus gebranntem Tone von ebendemselben", sowie „ein Kopf aus weichem Metall von dem nicht weniger bekannten Bildhauer Messerschmidt". In den Zimmern der zweiten Abteilung fanden sich die „modernen Kunstwerke" mit siebenunddreißig Nummern. Die Reihe beginnt mit einer lebensgroßen Statue Kaiser Franz II., und wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir annehmen, daß es sich hierbei um das eigentliche Wachsfigurenkabinett gehandelt hat, in dem auch die von Deym angefertigte Figur Meister Mozarts stand, die allerdings der Katalog von 1797 nicht ausdrücklich anführt. Die dritte Abteilung enthielt „das Schlafgemach der Grazien", des weiteren eine anatomische Figur, „die eine schwangere Frauensperson darstellt und Stück vor Stück zerlegt werden kann", sowie eine „bewunderungswürdige Kunstuhr".

Wir wissen aber auch, daß Müller-Deym im gesellschaftlichen Leben Wiens eine Rolle spielte. Sophie Haibls Mitteilung von „Müller aus dem

---

[28] 1803. S. 35 u. f.

Kunstkabinett“ läßt schon auf einen Bekannten der Mozartschen Familie schließen. Die Tatsache, daß er gleich von Mozarts Tode benachrichtigt wurde und rasch am Totenbette erschien, beweist seine genauen Informationen über Mozarts schlechten Gesundheitszustand, und die Erlaubnis zur Abnahme der Totenmaske wird er als Bekannter des Hauses ohne jede Förmlichkeit erhalten haben.

Ein genaueres Studium der „Beschreibung der kaiserl. königl. privilegirten, durch den Herrn Hofstatuarius Müller errichteten KUNST-GALERIE zu Wien. Von C. M. A. Wien, gedruckt bey Anton Pichler, k. k. privil. Buchdrucker. 1797“ (neue Auflage 1814 „gedruckt bey Carl Gerold“) erbringt auch den Beweis, daß der liebenswürdige und stets hilfsbereite Mozart mit Müller näher bekannt gewesen sein muß, denn er komponierte für diesen eine besondere Musik. Auf Seite 76 und 77 des oben zitierten Kataloges heißt es unter der Nummer 37:

„Ein dem großen Kaiser Joseph und dem Feldmarschall Laudon zu Ehren errichtetes prächtiges Mausoleum. Es stellt einen auf blauen Säulen ruhenden Tempel, dessen Kapitäler und architektische Zierathen fein vergoldet sind, vor. Der Tempel sowohl, als dessen Hauptgebäude erscheinen in weißem Marmor abgebildet, wobey die blauen Füllungen nebst den schönen Arabesquen besonders gute Wirkung machen. Im Hintergrunde erblickt man, wie in einem magischen Spiegel, den unsterblichen Joseph mit Laudon. Sie unterreden sich vertraulich im Elisium. Vor ihnen steht auf einen Piedestal eine Feuerurne, die sie sanft, aber doch kennbar, beleuchtet. Am Fuße des Piedestals sitzt die kleine Türkinn, trauernd, die der Feldmarschall aus Belgrad mit sich brachte und in der Folge als Pflegetochter annahm. Rechts an dem Socle des Tempels sitzt der Genius Österreichs, er umfaßt weinend und tief gerührt die Urne, die des Helden Herz in sich schließt. Vorn am Eingange steht Mars in eisener Rüstung, mit gesenktem Haupte, er lehnt sich auf sein entblößtes Schwerdt, und scheint den Verlust des Helden tief zu fühlen. Auf der Frontispice sind die verdienten Siegestrophäen nebst dem Lorbeerkranze für den großen Krieger angebracht, und in der Mitte derselben eine Uhr, deren Perpendikul eine aus pierres de Strasse gefaßte Sonne vorstellt, die durch Bewegung, besonders des Nachts, einen vorzüglich guten Effekt macht. Man hört alle Stunden eine durch den unvergeßlichen Tonkünstler Mozart eigends dazu komponirte passende Trauermusik, die acht Minuten lang dauert, und an Precision und Reinigkeit alles übertrifft, was man

b e y d i e s e r A r t v o n K u n s t w e r k e n j e s c h i c k l i c h e s a n z u - b r i n g e n s u c h t e.“[29]

Diese achtminütige Trauermusik Mozarts ist verschollen[30], wie das ganze Automaten-Wunderwerk des Grafen Deym-Müller. Ein Hinweis auf die zur Schau gestellte Mozart-Figur findet sich übrigens auch an dieser Stelle in dem Kataloge nicht, obwohl Konstanze 1802, also fünf Jahre nach seinem Erscheinen, in Bezug auf die Totenmaske ausdrücklich schreibt, daß „Deym seine Arbeit habe“.

IV

Müller - Deym heiratete am 29. Juni 1799 die Komtesse Josefine Brunsvik, Tochter des 1793 verstorbenen Grafen Anton Brunsvik aus Martonvásár in Ungarn. La Mara, in ihrem Buche „Beethoven und die

[29] Man vergleiche dazu Nohls sehr ungenaue Angaben über diesen Gegenstand in seiner Anmerkung, die ich auf S. 121 dieser Untersuchung zitiert habe.

[30] Es wäre möglich, daß es sich bei dieser Trauermusik um „das Adagio für den Uhrmacher“ handelt, von dem Mozart in seinem Briefe vom 3. Oktober 1790 aus Frankfurt/Main an seine Frau wie folgt berichtet: „Ich hatte mir so fest vorgenommen, gleich das Adagio für den Uhrmacher zu schreiben, dann meinem lieben Weibchen etwelche Dukaten in die Hände zu spielen. Tat es auch, war aber, weil es eine mir sehr verhaßte Arbeit ist, so unglücklich, es nicht zu Ende bringen zu können. Ich schreibe alle Tage daran, muß aber immer wieder aussetzen, weil es mich ennuyiert. Und gewiß, wenn es nicht einer so wichtigen Ursache willen geschähe, ließe ich es ganz sicher bleiben. So hoffe ich aber doch, es so nach und nach zu erzwingen. Ja, wenn es eine große Uhr wäre und das Ding wie eine Orgel lautete, da würde es mich freuen. So aber besteht das Werk aus lauter kleinen Pfeifchen, die hoch und mir zu kindisch lauten.“ — Diese hier in Rede stehende Musik ist n i c h t erhalten und auch nicht in Mozarts Werkverzeichnis eingetragen, keineswegs ist es, wie Schurig a. a. O. 2. Bd. S. 289, richtig feststellt, Köchel Nr. 594 (Adagio und Allegro in F für Orgelwalze, beendet in Wien, Dezember 1790), während dies Otto Keller (S. 167), der auf Abert a. a. O. II. Teil S. 695, fußt, im Gegensatze dazu jedoch vermutet. Abert zitiert in einer Anmerkung (3) Müller-Deym's Ankündigung aus Nr. 66 der „Wiener Zeitung“ von 1791 über „das prächtige, dem großen Feldmarschall Laudon errichtete Mausolee. Dabei überrascht eine auserlesene Trauermusik von der Composition des berühmten Herrn Capellm. Mozart, die dem Gegenstand, für welchen sie gesetzet wurde, ganz angemessen ist.“ —

L. v. Köchels Chronologisch-thematisches Verzeichnis der Werke Mozarts

Brunsviks“[31] sagt Ausführliches über diese Ehe, die allerdings durch Müller-Deyms Tod ein frühzeitiges Ende nahm.

Im Mai 1799 reiste die Witwe des Grafen Brunsvik, Elisabeth, mit ihren beiden ältesten Töchtern Therese und Josefine, um sie in die Gesellschaft einzuführen, zum Besuch nach Wien und nahm im Gasthofe „Zum Goldenen Greifen“ (heute „Hotel Erzherzog Karl“), in der Kärntner Straße, Wohnung. Nachmittags gegen fünf Uhr kamen die Reisenden an, und Therese Brunsvik erzählt in ihren Memoiren[32]:

> „Nach einiger Erfrischung führte uns die Mutter, um den Abend noch etwas zu sehen, in die damals sehr gesuchte Müllersche Kunstgallerie am „rothen Thurm“ (das oben erwähnte Müllersche Gebäude, Donaukai Ecke Rote-Thurm-Straße).“

Müller-Deym empfing den Besuch selbst. Er kannte zwar die Damen noch nicht, aber bei Josefinens Anblicke sagte er sich sofort, wie er später erzählte, daß dieses junge Mädchen (geb. 1779) seine Frau werden müsse. Am nächsten Morgen machte er den Damen seine Aufwartung, erbot sich ihnen bei der Besichtigung der Sehenswürdigkeiten Wiens behilflich zu sein,

---

(III. Aufl. Leipzig 1937) führt unter der Rubrik XXI. Kleinere Stücke für Orchester und ähnl. Nr. 608, Phantasie in f-moll an, die in Wien am 3. 3. 1701 entstanden ist, und unter Nr. 616 ein Andante in F-dur, in Wien am 4. 5. 1791 komponiert. Bei beiden ist „Orgelwalze“ vermerkt und sie sind in der Serie 10 als Nummer 19 und 20 in der kritisch durchgesehenen Gesamtausgabe der Werke Mozarts (Leipzig, Breitkopf u. Härtel) veröffentlicht. Bernhard Paumgartner, Mozart. Berlin u. Zürich (1940) schreibt nun auf S. 548 u. f.: „Hier (in Wien) vollendete er noch vor Jahresende das D-dur-Quintett (K. 593), das ihn schon auf der Fahrt (nach Frankfurt) beschäftigt hatte. Zwei ähnliche Stücke aus der Folgezeit (K. 608 und 616) für das Müllersche Kunstkabinett in Wien schließen diese merkwürdige Seite Mozartscher Kompositionen für Musikautomaten ab.“

Nachdem nun durch diese kleine Abschweifung der Verwendungszweck für wenigstens eine dieser Automatenmusiken ziemlich klar gestellt sein dürfte, gelingt es vielleicht doch noch, auch nähere Umstände und spätere Schicksale von Müller-Deyms Automaten zu klären.

[31] La Mara, „Beethoven und die Brunsviks“. Nach Familienpapieren aus Therese Brunsviks Nachlaß herausgegeben. Mit 8 Bildbeilagen und einer Handschriftnachbildung. Leipzig 1920.

[32] La Mara, „Beethovens unsterbliche Geliebte. Das Geheimnis der Gräfin Brunsvik und ihre Memoiren“. Leipzig 1909. S. 65 u. f.

und trug ihnen seine Begleitung an. Alles „in der feinsten und gewandtesten Art", wie Therese vermerkt.

> „Er verschaffte uns Entrée billetten in alle kaiserlichen Sammlungen; alle Riegel flogen vor ihm auf. Er wurde unser täglicher Begleiter. Wir waren jung, frisch, schön, kindlich, naiv. Wer uns sah, liebte uns, Anbeter hatten wir auch; darunter war der 50jährige Graf Joseph Deym."

Man sieht aus dieser Bemerkung, welches Ansehen Müller-Deym genoß. Darum gab auch die Gräfin Elisabeth seinem Antrage bedenkenlos statt, als er nach nur achtzehntägiger Bekanntschaft am Ende des Wiener Aufenthaltes der Familie um die Hand Josefinens anhielt.

Die Ehe ist in der ersten Zeit, nach den Schilderungen Theresens, wenig glücklich gewesen, besonders, weil Müller-Deyms finanzielle Lage, durch Errichtung seines Baues stark angespannt, nicht die beste war. Nach der Geburt des ersten Kindes im Mai 1800, eines Töchterchens, Victoire, besserten sich aber seine Familienverhältnisse; dem Ehepaare wurden noch zwei Knaben, Fritz und Carl, geboren.

Beethoven ging im Hause ein und aus und gab der jungen Frau Klavierunterricht[33]. Die Herzogin Julia von Giovane, geb. Freiin von Mudersbach, die Freundin von Sophie von La Roche, an deren Zeitschrift sie Mitarbeiterin war, hatte mit ihrer Bibliothek und großen Mineraliensammlung im Müllerschen Hause Wohnung genommen. Goethe hatte sie in Neapel kennen gelernt und schildert in seiner „Italienischen Reise" (2. Juni 1787) diese feinsinnige gelehrte Frau, die zum Ehrenmitglied der Berliner und Stockholmer Akademie der Wissenschaften ernannt wurde. Josefinens Bruder, Graf Franz Brunsvik, ein ausgezeichneter Cellospieler und musikalisch hochbegabter junger Mensch[34], kam aus Ungarn nach Wien. Musi-

---

[33] Beethoven widmete ihr und ihrer Schwester Therese „Vierhändige Variationen über das Lied ‚Ich denke dein'", die die Zueignung trugen: „In das Stammbuch der beiden Contessen Therese und Josefine von Brunswick. Ich wünsche nichts so sehr, als daß Sie sich zuweilen beym durchspielen und Singen dieses kleinen musicalischen Opfers erinnern mögen an ihren wahrhaft Verehrenden Ludwig v. Beethoven. Wien am 23. März 1799.

[34] Dem Beethoven als Gast der Familie seine 1806 entstandene Sonate appassionata op. 57 und die Phantasie op. 77 zueignete, und der Deyms Kunstgalerie 1806, nach dessen Tode „reformieren" wollte.

kalische Soireen wechselten ab im Müllerschen Hause mit den damals so beliebten Gesellschaftsabenden, an denen lebende Bilder gestellt wurden, und es müssen die besten und schönsten Jahre dieses Mannes gewesen sein, bis er im Dezember 1803 auf einer Reise nach Prag schwer erkrankte und kurz darauf, am 27. Januar 1804, an der galoppierenden Schwindsucht starb. Nach längerer Witwenschaft heiratete Josefine am 13. Februar 1810 in zweiter Ehe den estländischen Baron Christoph Stackelberg, den sie im Sommer 1807 anläßlich ihres Besuches bei Pestalozzi in Yverdun in der Schweiz kennen gelernt hatte.

V

Therese Brunsvik, die diesen zweiten Mann ihrer Schwester Josefine nicht besonders schätzte, teilt uns auch etwas über das Ende der „Müllerschen Kunstgalerie" mit. Der Vormund der Kinder, Advokat Steinbach, verkaufte nach dem Tode Josefinens, die am 30. März 1821 der Nervenschwindsucht erlag, auch von Stackelberg, der nach seiner Heimat zurückgekehrt und dort 1825 zum Direktor aller Schulen des Landes ernannt wurde, seit Jahren verlassen war, „die herrlichen Statuen, alle Mobilien, darunter die theuersten Andenken, z. B. alle unsere Zeichnungen und Bilder. Die Kunstwerke der Griechen und Römer wurden zu Staub gemacht und als Gyps verkauft; es ging vandalisch zu."

Wenn im „Müllerschen Kunstkabinett" die Totenmaske Mozarts bei der Auflösung noch vorhanden gewesen ist, so wurde sie sicherlich mit verkauft. Daran besteht nicht der geringste Zweifel, denn das Biedermeier war viel zu empfindsam und pietätvoll, um eine solche Reliquie, die zudem ja vielen Besuchern der „Kunstgalerie" durch die Panoptikumsfigur Mozarts bekannt gewesen sein mußte, interesselos zu vernichten.

Theodor Frimmel[35] weist noch darauf hin, daß wohl einige der Antiken-Abgüsse an die Wiener Akademie der bildenden Künste im Jahre 1823 kamen, worüber sich Andeutungen im Archiv der Akademie 1823 bei

[35] A. a. O. S. 135. Fußnote 1. — Leider war es mir nicht mehr möglich, die Verlassenschaftsakten der Gräfin Josefine Deym-Stackelberg einzusehen; sie sind 1927 beim Brande des Wiener Justizpalastes in den Flammen umgekommen.

M finden. Bei Wurzbach heißt es, daß ein Teil der Sammlung von der k. k. Kunstakademie bei St. Anna in Wien erworben wurde[36].

Ich habe mich hier darum so ausführlich mit dem Lebensgange Müller-Deyms als dem Abformer der Totenmaske und dem späteren Schicksale seiner „Kunstgalerie" beschäftigt, weil man in der Mozart-Literatur[37] hin und wieder auch über Müller-Deym eine abfällige Bemerkung findet, die geeignet ist, diesen Mann und sein Werk ganz unnötig herabzusetzen. Wir haben gesehen, daß es sich um einen geschickten, unternehmungsfrohen und durchaus ehrenwerten Mann gehandelt hat.

Schurigs[38] Bericht über die Totenmaske soll den Schluß zu den Darlegungen über Müller-Deym bilden:

> „(—) Mozarts Totenmaske. Verschollen. Abgenommen einige Stunden nach Mozarts Tode durch den Grafen Deym, der unter dem Namen Müller ein Wachsfigurenkabinett am Roten-Turm-Tor in Wien hatte. Konstanze Mozart besaß eine Kopie des Gipsoriginals, das ihr eines Tages beim Reinemachen aus den Händen fiel und zerbrach. Man berichtet, sie sei froh gewesen, daß „das häßliche alte Ding endlich entzwei" war. Von Deym soll sich eine (handschriftliche) Selbstbiographie erhalten haben, die vermutlich Erinnerungen an Mozart enthält."[39]

Dazu wäre nur auf die vorhergegangenen Ausführungen über die Technik der Abnahme einer Totenmaske zu verweisen, um hierbei die irreführenden Bezeichnungen „Kopie" und „Gipsoriginal" richtig zu stellen. Im übrigen ist in diesem Zusammenhange — wie auch an anderer Stelle dieser Untersuchung ausführlich dargetan wird[40] — bezeichnenderweise Konstanze in wenig schöner Weise mit der Legende über den Verlust ihres Masken-

---

[36] Constantin v. Wurzbach, Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich. 19. Teil. Wien 1868. S. 390.

[37] Arthur Schurig, „Wolfgang Amade Mozart. Sein Leben, seine Persönlichkeit, sein Werk". 2 Bde. Leipzig 1923. S. 379/380 nennt ihn „ein problematischer Graf Deym"; Bernhard Paumgartner a. a. O. S. 588 den „sonderlichen Inhaber des Müllerschen Wachsfigurenkabinetts" u. weiter S. 627 ebenfalls „problematisch".

[38] A. a. O. II Bde. S. 452.

[39] Paumgartner a. a. O. S. 627 sagt: „Einen Gipsabzug davon soll die Witwe später beim Aufräumen zerbrochen haben, nicht ohne erleichtertes Aufatmen, das unheimliche Ding nicht mehr im Hause zu haben."

[40] Vgl. S. 119 u. f.

exemplares belastet, was um so weniger zu Schurigs übrigen Ausführungen passen will, als ja auch er Konstanze als überaus geschäftstüchtige Reliquienhändlerin hinzustellen beliebt. Und ich kann mir nicht helfen, es will mir nicht eingehen, daß dann Konstanze ein Andenken von solchem Werte, wie ihn die Totenmaske des Meisters ausmacht, so unklug und „geschäftsuntüchtig" weggeworfen haben soll[41].

VI

1869 erschien Wurzbachs Separatabdruck des Artikels Mozart[42] aus seinem Biographischen Lexikon des Kaiserthums Österreich, in dem der gewissenhafte Chronist auch auf die Totenmaske des Meisters eingeht[43]:

> „Noch eines interessanten Umstandes erwähnt der obige Bericht der Schwägerin Mozarts.[44] Sie erzählt nämlich, nachdem Mozart todt war, kam gleich Müller, unter welchem Namen sich ein Graf Deym versteckte — der Inhaber des seiner Zeit berühmten Kunstcabinetes in dem nach ihm benannten Müllerschen Gebäude, nächst dem Rothenthurmthore, für dessen Uhrwerke Mozart mehrere Orgelstücke componirt hatte — und drückte sein bleiches erstorbenes Gesicht in Gyps ab. Wohin diese Todtenmaske, die denn doch nach vorstehender Angabe abgenommen worden, hingerathen, ist seltsamer Weise nicht bekannt."

VII

Im Jahre 1875 ist plötzlich wieder die Rede von Mozarts Totenmaske. Im „Wiener Fremdenblatt"[45] lesen wir unter der Überschrift „Mozarts Schädel" folgendes:

> „Von befreundeter Seite kommt uns die interessante Mitteilung zu, daß der Schädel Mozarts, dessen Ruhestätte authentisch bisher noch nicht festgestellt werden konnte, und es auch wahrscheinlich auch in der Zukunft nicht werden wird, sich im Besitze des Hofrates Prof. Hyrtl befinde, der denselben wie ein Heiligthum auf einem silbergestickten sammtenen Polster

[41] Paumgartner a. a. O. S. 627 vgl. Anm. 39.

[42] Dr. Constantin v. Wurzbach, „Mozart-Buch". Wien 1869.

[43] A. a. O. S. 52 u. f.

[44] Wurzbach meint hier den von ihm im Vorgehenden zitierten Bericht von Sophie Haibl an das Nissen'sche Ehepaar.

[45] Wiener Fremdenblatt vom 24. Oktober 1875.

unter einem Glassturze bewahrt[46] und bisher von seinem Schatze deshalb nichts in die Öffentlichkeit dringen ließ, um nicht von Neugierigen überlaufen zu werden. Nun klingt es zwar paradox, wenn es heißt, daß man Mozarts Grab nicht kenne, aber daß Jemand trotzdem dessen Schädel besitze, allein man erlaube uns mitzuteilen, wie Prof. Hyrtl, nach eigener Erzählung[47], in den Besitz dieser hochinteressanten Reliquie gelangt ist.

Er erbte nämlich den Schädel von seinem Bruder, und dieser hatte ihn von einem früheren Todtengräber des St. Marxer Friedhof's erhalten. Das kam so. In den Dreißiger Jahren waren Hyrtl's Eltern in Wien gestorben[48] und auf dem Marxer Friedhof beerdigt worden. Ein Sohn derselben, Bruder des Professors und seines Zeichens Kupferstecher, der seine Eltern zärtlich geliebt hatte, pflegte sehr häufig deren Grabstätte zu besuchen, und gewöhnlich zu einer Zeit, wo er sich vereinsamt auf dem Friedhofe wußte. Dieser Umstand war dem dortigen Todtengräber aufgefallen, der sich allmählich mit dem pietätvollen Sohne in ein Gespräch einließ und ihn schließlich herzlich lieb gewann. Die Freundschaft dauerte mehrere Jahre, bis der Todtengräber einmal schwer erkrankte und er eines Tages den Besuch des Kupferstechers Hyrtl erhielt. Der Todtengräber, der das Ende seiner Tage herannahen fühlen mußte, erzählte nun seinem jungen Freunde folgende Geschichte: Er sei einmal vor vielen Jahren als junger Bursch in der St. Stefanskirche gewesen, wo eine Messe von einem gewissen Mozart aufgeführt wurde. Die Musik sei ihm so zu Herzen gegangen, daß ihm die Tränen nicht aus den Augen wichen und der Name Mozart sich ihm unauslöschlich ins Gedächtnis eingeprägt habe. Wieder seien Jahre vergangen, da bewegte sich eines Tages ein höchst bescheidener Leichenzug auf den Marxer Friedhof, und derjenige, der begraben werden sollte, hieß Wolfgang Mozart und war Tonkünstler gewesen. Man legte den Sarg in eine allgemeine Todtengrube, verschüttete dieselbe — der Todtengräber hatte mitgeholfen — und seitdem habe sich selten und später niemand mehr um den großen Todten bekümmert. Er aber, der Todtenwächter, hatte den tiefen Eindruck, den diese Musik im Dome von St. Stefan auf ihn gemacht hatte, nicht vergessen, und als nach einer langen Reihe von Jahren die Gräber vorschriftsmäßig umgegraben wurden, da ging er denn hin zu jenem Grabesschachte und habe aus dem Sarge, welcher der Dritte auf der ersten Schichte von unten gelegen, den Schädel entnommen, den er bis zur Stunde als sein heiligstes Heiligthum bewahrte; denn dieser Schädel

---

[46] Hyrtl wird den Schädel damals in seinem anatomischen Museum zu Wien in der Währinger Gasse aufgestellt gehabt haben.

[47] Von mir hervorgehoben. Krieg.

[48] Genauer: die Mutter am 6. XI. 1842, der Vater am 15. IV. 1852.

sei der jenes Mozart gewesen, dessen Musik ihm im Dome von Stephan so ergriffen. Und diesen Schädel machte er seinem jungen Freunde, dem Kupferstecher Hyrtl, zum Geschenke, das dieser auch wieder bis zu seinem Tod als heilig betrachtete. Wo die gemeinsame Gruft gewesen, davon war zwischen den beiden keine Rede: aber nach des Anatomen Hyrtl Ausspruch,[49] der den Schädel, wie erwähnt, nach seinem Bruder geerbt,[50] entspricht derselbe vollständig der Todtenmaske[51] so zwar, daß Hyrtl, der sich überdies auch im Besitze von bezüglichen Dokumenten befindet, für die Authentizität desselben einsteht. Hyrtl gedenkt diese theure Reliquie einst dem Mozarteum in Salzburg zu vermachen; einstweilen bildet sie für ihn einen unverkäuflichen Schatz."

Dazu bemerkt das Fremdenblatt: „Was wir hier erzählten, ist keine Anekdote gewöhnlichen Genres, sondern so, wie sie uns aus ernstem Munde mitgetheilt wurde; sollte hie und da etwa sich trotzdem eine kleine Unrichtigkeit eingeschlichen haben, so würde es uns recht sehr freuen, wenn wir von kompetenter Seite darauf aufmerksam gemacht würden."

Ich habe nach Otto Keller[52] zitiert, der an dieser Stelle[53] die Schädelgeschichte noch weiter verfolgt, was ich später in Fortführung dieser Untersuchung ebenfalls tun werde. Mir geht es hier lediglich darum, festzustellen, daß Hyrtl nach eigener Aussage bei seinen Untersuchungen über die Echtheit des Schädels Vergleiche mit der Totenmaske Mozarts angestellt haben muß, was bedeuten würde, daß noch in den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts ein Exemplar der Totenmaske existiert hat, mit dem Hyrtl gearbeitet hat. Josef Hyrtl (geb. 7. XII. 1810, gest. in Perchtoldsdorf bei Wien am 17. VII. 1894) hat sich besonders mit der Anatomie des Gehörorgans beschäftigt; es ist auch weiter erwiesen, daß er die Absicht gehabt hat, die Geschichte von Mozarts Schädel zu schreiben.

Die Darstellung des „Wiener Fremdenblattes" hat bezüglich ihrer Orts-, Zeit- und Personenangaben ihre Schwächen; ich kann mir nicht

---

[49] Von mir hervorgehoben. Krieg.

[50] Hyrtls Bruder war Anfang 1868 gestorben.

[51] Von mir hervorgehoben. Krieg.

[52] Otto Keller, „Wolfgang Amadeus Mozart. Sein Lebensgang nach den neuesten Quellen geschildert". Berlin 1926 S. 209 u. f.

[53] A. a. O. S. 211 u. f.

denken, daß Hermine Cloeter[54] bei ihrer Untersuchung über die Grabstätte Mozarts der Bericht entgangen wäre, hätten die Erzählungen des Totengräbers einer Nachprüfung wirklich standgehalten.

Die ganze Schädelgeschichte, die eine eigene Spezialliteratur hervorgerufen hat, ist überhaupt derart romanhaft und verworren, widersprechend, unsachlich und voller Ungenauigkeiten, daß man kaum hindurch findet. Darum werde ich mich bemühen, das mir zugänglich gewordene Material möglichst lückenlos zusammenzutragen, und, als Fortsetzung dieser Arbeit, so weit mir das angängig erscheint, dazu Stellung nehmen.

Hier interessiert uns vorläufig lediglich die Tatsache, daß Hyrtl im Erbwege von seinem Bruder einen Schädel erhalten haben soll, den er als den Mozarts ansah. Der berühmte Gelehrte hat sich eingehend mit diesem, ihm so teueren Schatze beschäftigt und ist auf Grund seiner Studien zu der Überzeugung gelangt, daß es sich um den Schädel Mozarts handelt. Die Geschichte dieses Schädels hat Hyrtl publizieren wollen. Er hatte den Schädel testamentarisch dem Mozarteum zugedacht. Man könnte meinen, bei einem Gelehrten und Forscher vom Range Hyrtls steht es außer allem Zweifel, daß er sich zu einer Mystifikation hergegeben hätte oder einem noch so geschickten, aber völlig unsinnigen Betruge zum Opfer gefallen wäre.

Das Wichtigste an diesem Zeitungsbericht ist uns aber im Augenblicke die doch wohl von Hyrtl stammende Feststellung zum Schreiber des Aufsatzes, daß der in seinem Besitze befindliche Schädel „vollständig der Totenmaske entspricht".

Diese an sich nebensächliche Bemerkung, die ganz selbtstverständlich, ohne jeden Kommentar dasteht, läßt den sicheren und eindeutigen Schluß zu, daß

1. Hyrtl die Totenmaske Mozarts gekannt haben muß;
2. ihm die Totenmaske zur Hand gewesen sein muß, um vergleichende Studien mit dem Schädel anstellen zu können;
3. ihm die Totenmaske auch im Oktober 1875, als der Aufsatz erschien, erreichbar gewesen sein muß, denn er beruft sich auf sie und auf vorhandene Dokumente und mußte ja damit rechnen, daß z. B.

die Mozartforschung um Einsichtnahme in sein Beweismaterial bitten würde;

4. hätte der Bericht des Zeitungsmannes von der Bezugnahme Hyrtls auf die Totenmaske nicht den Tatsachen entsprochen, kann unbedingt angenommen werden, daß der Forscher und Wissenschaftler von Rang, der Hyrtl war, sofort die Darstellung in der Zeitung berichtigt haben würde.

Denn sonst hätte ja der Schreiber des Aufsatzes bei der Berufung Hyrtls auf die Totenmaske irgend etwas sagen müssen. Ja, wir könnten sogar weiter schließen, daß auch dem Artikelschreiber das Vorhandensein der Totenmaske Mozarts ein selbstverständlicher Begriff gewesen wäre.

Folglich, so wäre weiter anzunehmen, kann 1875 die Totenmaske Mozarts unmöglich verschollen gewesen sein, obwohl dem gewissenhaften Wurzbach 1869[55] ihr Verbleib nicht bekannt ist. Wäre sie schon damals allen Verehrern Mozarts unbekannt gewesen, so muß weiter gefolgert werden, würden sich doch zweifellos aus dem Leserkreise des Fremdenblattes Stimmen gemeldet haben, die auf Grund dieses Artikels Nachfrage nach ihr gehalten hätten. Hyrtl war 1875 noch im Amte, genoß als Gelehrter Weltruf, hätte mithin Auskunft geben können und müssen, wenn — es sich nicht um eine immerhin bekannte und geläufige Angelegenheit gehandelt haben würde.

VIII

Im „Neuen Wiener Tagblatt“[56] wird fünfzehn Jahre später, ebenfalls noch zu Prof. Hyrtls Lebzeiten, die obige Darstellung wieder aufgegriffen, zum Teil korrigiert, ohne allerdings der Totenmaske wieder Erwähnung zu tun. Dabei wird dort erzählt, daß Josef Hyrtl seinem Bruder, dem Kupferstecher, den Schädel wieder habe zurückgeben müssen[56a].

---

[54] Hermine Cloeter, „Die Grabstätte W. A. Mozarts auf dem St. Marxen-Friedhof in Wien“. Wien o. J. (1941).

[55] Vgl. S. 134.

[56] Neues Wiener Tagblatt vom 14. XII. 1890.

[56a] Vgl. Gustav Gugitz, „Mozarts Schädel und Dr. Gall“ in „Zeitschrift für Musikwissenschaft“, Jahrg. XVI, Heft 1 (Januar 1934), wo Gugitz die Ansicht

Wiederum zwei Jahre nach diesem Aufsatze empfing Prof. Hyrtl den jüdischen Journalisten Ludwig August Frankl von der Wiener „Neuen Freien Presse", der dann mit einem Feuilleton in seinem Blatte[57] berichtet. Hyrtl hat ihm eine genaue Beschreibung des Schädels[58] in die Feder diktiert, aus der hervorgehoben zu werden verdient:

„Das Profil stimmt mit den Profil-Portraits Mozarts vollkommen überein."

Von einem Vergleiche mit der Totenmaske ist nicht mehr die Rede. Aber wieder äußert Hyrtl auch zu Frankl die Absicht, eine „wissenschaftlich gründliche Abhandlung" über den Schädel publizieren zu wollen.

Als 1887 Engls „Mozart in der Schilderung seiner Biographen"[59] erschien, tat dieser spätere leidenschaftliche Vorkämpfer für die Echtheit des Hyrtlschen Mozartschädels auch der Totenmaske Erwähnung[60]. Im Anschluß an Konstanzes Brief vom 17. Februar 1802 an Breitkopf & Härtel[61], den er zitiert, sagt er:

„Constanze soll einen Abguß von der besagten Todtenmaske Mozart's besessen, diesen aber unglücklicherweise einmal beim Abstäuben in Salzburg zerbrochen haben, während das Original verschollen blieb. Die so wenige Übereinstimmung der Porträte aus den letzten zwei Lebensjahren,

---

vertritt, daß Hyrtls Schädelbesitz aus der Sammlung Gall stammt und die ganze Totengräbergeschichte ins Gebiet rührseliger Erfindung gehört. Ich werde in meinem, hoffentlich im kommenden Jahrgange unseres Neuen Mozart-Jahrbuches schon erscheinenden Aufsatze über „Mozarts Schädel" Gelegenheit haben, die ganze Schädelgeschichte und vor allem Hyrtl's eigenartige Rolle in der Affäre gründlich zu beleuchten.

[57] Neue Freie Presse Wien vom 8. I. 1892 Nr. 9831 „Mozarts Schädel ist gefunden."

[58] Vgl. Keller a. a. O. S. 212.

[59] W. A. Mozart in der Schilderung seiner Biographen, in seiner körperlichen Erscheinung im Leben und im Bilde, nebst Mittheilungen „Aus dem Salzburger Mozart-Album". Von Joh. Ev. Engl. Erziehungs-Director, Secretär der Internationalen Stiftung „Mozarteum" und Schulinspektor der gleichnamigen öffentlichen Musikschule in Salzburg. Mit 5 Kunstbeilagen. Salzburg 1887.

[60] A. a. O. S. 50.

[61] Vgl. S. 119.

so: von Doris Stock, Tischbein und Lange, macht diesen Verlust um so bedauerlicher. War schon das Grab nicht mehr auffindbar, worüber sich leicht zu trösten ist, so dürfte doch das zweifellos wahrheitsgetreue Bild Mozart's nicht durch die gleiche Fahrlässigkeit für immer verloren gegangen sein!"

Engls Quelle ist zweifellos der bereits von mir erwähnte Chorregent Anton Jähndl[62], der Hausfreund der Nissenschen Familie und Mitarbeiter an Nissens Mozartbiographie, dessen Bekanntschaft auch durch Engls Vermittelung der eifrige Nohl machte.

Dem Chronisten Engl ist bei all seiner Begeisterung für die Sache keine besondere Gewissenhaftigkeit nachzurühmen; es unterlaufen ihm in seinen verschiedenen Schriften zahlreiche Irrtümer, so wenn er z. B. behauptet, Mozart habe bei seinem Aufenthalte in Dresden 1789 den Dichter Theodor Körner kennen gelernt, der ja erst 1791 geboren wurde, diesen also mit seinem Vater Christian Gottfried verwechselt[63]. Schurig[64] gar bezeichnet Engl als den „hemmenden Geist" in der Mozartforschung und erzählt, daß die Veröffentlichung der „Reiseaufzeichnungen Leopold Mozarts im Auftrage des Mozarteums" ohne Vorwissen Engls erfolgen mußte, weil er es sonst verhindert hätte.

Man kann sich leicht vorstellen, welch' Tratsch und Klatsch in einem Städtchen wie Salzburg von einem Grüppchen patriotischer Spießbürger, die besten Willens Mozarts Sache zu der ihren machten, kolportiert wurde, und wie man eitel und pharisäerhaft Lob und Tadel auszuteilen bereit war. Tadel vor allem für Konstanze, die als „verwitwete Etatsräthin von Nissen" taktlos genug war, Nissen im Grabe Leopold Mozarts beisetzen und den Grabstein Leopolds entfernen zu lassen, um einem solchen für Nissen Platz zu schaffen.

Solche menschlichen Ungeschicklichkeiten wurden der alten Frau höchst übel vermerkt und haben in hohem Maße dazu beigetragen, sie in ein recht ungünstiges Licht zu setzen.

---

[62] Vgl. S. 121, Anmerkung Nr. 15.

[63] A. a. O. S. 41.

[64] A. a. O. I. Bd. S. 25 Anmerkung.

IX

Auf Grund der Veröffentlichung des Verfassers in der Kunstbeilage der „Münchener Neuesten Nachrichten" über „L'Inconnue de la Seine / Die Zerstörung einer Legende"[65], in der der Verfasser sein Material über diese sogenannte Totenmaske ausbreitete und nachwies, daß es sich dabei um die Lebendmaske einer jungen Französin handelte, die die Gipsgießer Gebrüder Bonnet in Paris verkaufen, erhielt er unter der großen Menge Zuschriften aus dem Leserkreise dieser Zeitung auch eine, die auf einen Gipsgießer in Wien hinwies, der im Besitze zahlreicher Totenmasken sei. Die Nachforschungen ergaben, daß es sich um Anton Antonopulo handelte, der in Wien, angeblich schon von seinem Vater her, eine Gipsformerei betrieb. Der Verfasser trat mit ihm in Verbindung und erhielt die Nachricht, daß er eine ganze Anzahl Totenmasken liefern könne, u. a. neben Hegel und Schubert, Chopin und Haydn, auch die von — Mozart. Zum Beweise seiner Glaubwürdigkeit verwies er den Verfasser auf die von ihm stammende Totenmaske Hegels, die in Benkards „Das ewige Antlitz"[66] abgebildet ist. Nun hatte der Verfasser freilich gerade diese Totenmaske seit dem Erscheinen von Benkards Werke besonders angezweifelt und wiederholt ob ihrer Echtheit sehr große Bedenken geäußert. Der Hinweis war also für „Meister" Antonopulo keine gute Empfehlung. Es fehlte dem Verfasser aber damals an der Zeit, um nach Wien zu reisen und die Totenmasken, die Antonopulo zum Erwerb angeboten hatte, an Ort und Stelle zu prüfen; er wollte sich jedoch in echter Sammlerleidenschaft auch nicht diese Möglichkeit entgehen lassen, seine Sammlung um einige schöne Stücke und dazu die seit fast zehn Jahren gesuchte Totenmaske Mozarts zu bereichern. Daher schickte der Verfasser den von Antonopulo geforderten, nicht unbeträchtlichen Kaufpreis für die ganze Kollektion und erhielt etwa drei Wochen später eine Sendung, die — ausnahmslos — recht geschickte Fälschungen enthielt.

Antonopulo, bildhauerisch zweifellos begabt, und sich lt. dem Wiener Adreßbuch „akademischer Bildhauer" nennend, brachte es fertig, nach zeit-

[65] Münchener Neueste Nachrichten, Nr. 310 vom 13. 11. 1935.

[66] Ernst Benkard, „Das ewige Antlitz", Frankfurt (1926) S. 34 u. f. Tafel 52/53.

genössischen bildlichen Darstellungen Gesichtsmasken ähnliche Plastiken zu kneten, die z. T. verblüffende Ähnlichkeit mit den Dargestellten aufwiesen, wenn nicht der Kenner, der ein reiches Vergleichsmaterial besitzt, mit einem in Jahren geschulten Blick sofort sehen würde, daß es sich hier um, allerdings sehr raffinierte, Machwerke handelt, die alle die gleiche Hand verraten.

Auf die Einwände des Verfassers verwies Antonopulo immer wieder darauf, daß er die Masken schon von seinem Vater in Besitz habe und daß Benkard schreibe[67]: „An der Authentizität der Maske (Hegels) ist aus ikonographischen Gründen nicht zu zweifeln, wohl jedoch zu bemerken, daß wir es bei ihr mit einem späten Nachgusse zu tun haben". Dabei handelt es sich auch bei der Hegelmaske um eine Arbeit Antonopulos, die mit einer Gesichts- oder gar Totenmaske nicht das Geringste zu tun hat, was jederzeit am Objekte demonstriert werden kann.

X

Trotz des mühsam zusammengetragenen, mosaikartigen Materials zu einer Geschichte der Totenmaske Mozarts ist das Ergebnis bis zum gegenwärtigen Stande der Forschungen dürftig: mit der Auflösung des Müller-Deymschen Kunstkabinettes um 1823 in Wien verschwindet das Stück. Alle späteren Anhaltspunkte sind bestenfalls Vermutungen und — Hoffnungen. Gelingt es Nachrichten aufzuspüren über die Abwickelung und das spätere Schicksal des Müller-Deymschen Nachlasses oder wenigstens von Teilen desselben, dann ergibt sich zweifellos auch eine neue Möglichkeit, den Faden, der jetzt abgerissen erscheint, wieder aufzunehmen und anzuknüpfen. Es kann angenommen werden, daß dem Müller-Deymschen ähnliche Unternehmungen in Wien oder von außerhalb sich die Gelegenheit nicht entgehen ließen, durch Ankauf der zur Veräußerung gelangten Gegenstände die Zahl ihrer Attraktionen zu vermehren; Verfasser hat allerdings bisher weder den Verbleib eines der berühmten Musikautomaten feststellen können noch das spätere Schicksal der Panoptikumsfiguren, Gemälde und Plastiken.

Die Sammlungen der Stadt Wien im Wiener Rathause, die u. a. eine

[67] A. a. O. S. 35.

recht umfangreiche Kollektion von Totenmasken aufbewahren, besagen nichts über die von Mozart, und meine Vermutung, daß sich im Städtischen Rolletmuseum in Baden bei Wien, in dem Teile der Schädel- und Maskensammlung des Phrenologen Gall aufbewahrt werden, ein weiterer Anhaltspunkt finden lassen würde, hat sich, trotz genauester Überprüfung der dortigen Materialien, nicht verwirklicht. Es sei hier darum mitgeteilt, um anderen unnötige und zwecklose Nachforschungsarbeit zu ersparen.

Neue Mozartiana

Skizzen und Entwürfe

Von Wolfgang Boetticher

Mozarts Skizzen sind in neuerer Zeit öfters ins Licht der Forschung getreten. Von den vielen Anregungen, die im modernen Mozartschrifttum zu finden sind, seien hier nur die Arbeiten Schünemanns[1], Schiedermairs[2], Aberts[3] und Lachs[4] erwähnt. Verschiedentlich sind zu einzelnen Autographen noch Hinweise von wissenschaftlicher Brauchbarkeit gegeben worden[5], sofern nicht die denkwürdige Quellensammlung Ritter von Köchels zu befragen war. Solche Beiträge haben das Interesse für Mozarts Kompositionstechnik wachgehalten und unsere Kenntnis von Mozarts Künstlerschaft vertieft. Dennoch steht eine zusammenfassende geschichtliche Wertung aller Entwürfe des Meisters noch aus und bleibt eine dankbare Aufgabe für die Zukunft.

---

[1] G. Schünemann, „Musikerhandschriften" (Berlin—Zürich 1936), S. 41 ff. — Ders. „Mozart als 8jähriger Komponist. Ein Notenbuch Mozarts" (Leipzig 1909).

[2] L. Schiedermair, „Mozarts Handschrift in zeitlich geordneten Nachbildungen" (Leipzig 1919).

[3] H. Abert, „Mozarts Notenbuch v. J. 1762", Gluckjahrbuch III (1920); — Ders. „Ein seltenes Mozart-Dokument", Blätter der Staatsoper Berlin I (1921), 5 f.; — Ders. „W. A. Mozart", 5. Aufl. (Otto Jahn), Leipzig 1919, 1921, namentlich Bd. II, 117 ff.

[4] R. Lach, „Mozart als Theoretiker". Sitzungsberichte der k. k. Akademie der Wissensch. Ph.-hist. Kl. 1917, Bd. 60, 1.

[5] J. F. Bridge, „The Mozarts Manuscripts" (Mus. Times London 1891) XII; — Derselbe, in Vossische Zeitung Berlin, 11. Dezember 1891. — R. Genée, „Die Musikhandschriften Mozarts a. d. Kgl. Bibliothek zu Berlin", Mitteilungen der Berliner Mozartgemeinde, Berlin, November 1895, I; — s. a. ibid. November 1908 und „Die Sängerhalle", Leipzig, 24. Februar 1898. — H. Henkel, „Über Mozarts Manuskripte", Mittlg. d. Mozartgem. Berlin, Febr. 1898. — E. Krause, „Interessante Autographe Mozarts". Die Sängerhalle Leipzig 13. 7. 1899. —

Das Folgende soll ein kleiner Beitrag zur Erreichung dieses Zieles sein. Erste Niederschriften, Reinschriften werden dem späteren Druck gegenübergestellt, bestimmte Korrekturen im Autograph und neue Varianten werden mitgeteilt. Sie erfüllen verschiedene Zwecke. Erstens werden Fehler der Gesamtausgabe in Erfahrung gebracht, die zu stilistischen Folgerungen zwingen. An Hand bestimmter Korrekturfälle können zweitens besondere Schaffensgesetze für den jungen, mittleren und späten Mozart abgeleitet werden. Drittens werden Fragmente veröffentlicht, die als Seitenstücke zu bekannten Werken das Interesse beanspruchen dürften. Manche ältere Vermutung läßt sich so bestätigen, manche vorzeitige Verallgemeinerung einschränken. Im Mittelpunkt stehen einige Mozartautographe, die, seit Jahrzehnten in ausländischem Besitz, der deutschen Forschung nur schwer zugänglich waren[6]. Diese Lücke ist zu schließen. Wir geben die Dokumente in zeitlicher Folge.

Zum ersten erhaltenen Gesangsstück Mozarts, der Tenorarie „Va, dal furor portata" (aus Metastasios Ezio II, 4), findet sich eine Abschrift in der Bibliothèque nationale Paris (Sign. Vm[7] 7453), die von dem Vater Leopold mit einer Überschrift versehen worden ist. Die in der Gesamtausgabe 6, 1 mitgeteilte und von G. Nottebohm im Revisions-Bericht er-

---

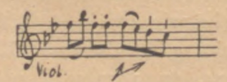
Ch. Malherbe, „Mozart et ses manuscrits", Annales de la musique (Paris 1901), VII, 13, s. a. Le monde musical, 1901, XIII, 13, L'avenir musicale (Genf 1901), VIII, 94 und Peters-Jahrbuch (Leipzig 1901). — P. Graf Waldersee, „Ein Fragment Mozarts". Neue Musikzeitung, Berlin 1906, XXVII, 8; Ders., im Kunst- und Theateranzeig. München 14. 12. 1907 und in der AMZ, 4. 10. 1907. — J. E. Engl, „Mozart als 8jähriger Komponist", Jahresbericht d. Int. Stiftung Mozarteum (Salzburg 1908). — Voltz, „Eine neue Mozart-Handschrift", AMZ. 1911, XXXVIII, 7. — A. Schnerich, „Gefälschte Mozart-Manuskripte", Zeitschrift d. IMG., 1911—1912, 5. — S. J. Tanejeff, „Mozarts Übungen im strengen Kontrapunkt", Jahresber. d. Int. Stiftung Mozarteum (Salzburg 1913).

[6] Einen ersten Überblick gaben außer Köchel (3. Aufl. Leipzig 1937, bearb. A. Einstein) Jungwirth, „Unbekannte Handschriften in Paris", Dresdner Anzeiger 1. 2. 1921 und E. Lewicki, „Die Pariser Mozart-Handschriften", ibid. 5. 2. 1921. Vgl. H. Abert, „Stand und Aufgaben der Mozart-Forschung", Mozart-Jahrbuch (München 1924). Herr Guillaume de Van, Paris, förderte in kollegialer Weise vorliegenden Beitrag, der gelegentlich eines längeren Aufenthaltes zum Studium der Lautenpraxis d. 16. Jhdts. in der Bibl. nat. entstanden ist.

wähnte Komposition (K.V. 21) entstand nach Angabe des Vaters 1765 in London. Da eine Eigenschrift nicht erreichbar ist, besitzt die Abschrift besonderen Quellenwert, zumal uns hier die ersten dramatischen Regungen des kindlichen Geistes überliefert sind. Die Gesamt-Ausgabe ist nur einer zweiten, deutschen Abschrift (Bayr. Staatsbibliothek München) gefolgt und bleibt an verschiedenen Stellen unklar. Es ist schade, daß uns nur diese Arie und „Conservati fedele" erhalten ist; Leopold schreibt dem Wunderkinde noch 13 andere im Verzeichnis 1768 zu.

Die dritte Sonate für Violine und Klavier (K.V. 8) des siebenjährigen Mozart war ursprünglich in dem sogen. Notenbuch Nannerls mit den Menuetten der Zeit vereinigt. Leider wurden von unbekannter Hand einzelne Blätter aus dem kostbaren Autograph, wahrscheinlich erst vor einer der Versteigerungen des späten 19. Jahrhunderts, herausgerissen. So sind auch diese zwei Blätter mit der Sonate von dem heute in Salzburg aufbewahrten Notenbuch Nannerls getrennt worden und wanderten ins Ausland (Bibl. nat. Paris, Ms. 238). Die fast fehlerfreie Rechtschreibung legt die Vermutung nahe, daß Mozart mindestens zwei Jahre später, also kaum vor 1766, dies Werk aufgeschrieben hat und man möchte einer Ansicht Köchels (S. 8) beipflichten. In der Ges.-Ausg. 18, 3 fehlt leider die im Autograph deutlich sichtbare, charakteristische Phrasierung des Allegrothemas (auf 2/II/2)[7]:

Beispiel 1:



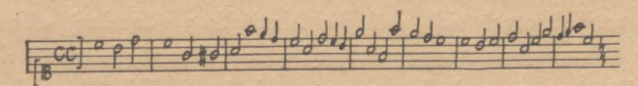
Man muß berücksichtigen, daß der kleine Mozart mit dynamischen Angaben nicht spart und oft peinlich genau verfahren ist. Die erwähnte Phrasierung auf dem Melodieabstieg des Themas erinnert an Schoberts Sonaten, die ähnlich auf dynamische Gegensätze abgestimmt sind. Wenn Abert (I, 90) hervorhebt, daß Mozart in diesen ersten Violinsonaten schwungvoll und ritterlich auftritt, so trifft er ganz das Rechte, wir vergessen das Kindliche auf Augenblicke. — Übrigens hat bekanntlich Leopold

[7] Lies: W. A. Mozart, Krit. durchges. Gesamt-Ausgabe, Leipzig (1877 bis 1883), Seite 2, System 2, Takt 2.

seinem Freunde Hagenauer am 3. 12. 1764 über Stichfehler in diesem Werk Klage geführt. Anderseits verschwieg er nicht, daß er an dem Werke herumkorrigiert habe. So sind im Autograph die Stellen 3/IV/1 und 3/IV/3 (ähnlich 5/IV/2, 4) verdächtig, wo die Akkorde später gefüllt worden sind. Im einen Falle zeigte das Autograph zuerst nur es′ statt es′, c′, im anderen Falle as statt f.

Mozarts 19 (20) Menuette mit und ohne Trio (K.V. 103), jene reizenden in der Karnevalszeit 1769 in Salzburg entworfenen Tänzchen, wurden in die Gesamt-Ausgabe nicht mit aufgenommen. Das Autograph der Bibl. nat. Paris, Ms. 240, stammt aus dem Besitz der Baroni-Cavalcabò, die mit Mozarts Sohn befreundet war. Eine Beschreibung des Autographs findet sich bei K. III, S. 99. Die Menuette sind durchweg schnell zu Papier gebracht und geben einen Begriff von dem unermeßlichen Reichtum an melodischen Einfällen beim dreizehnjährigen Mozart. In der Reihenfolge der Tänze war sich Mozart offenbar lange unschlüssig, die Numerierung setzt mehrfach an. Auch sollten wohl einzelne Menuette aus unbekannten Gründen ausscheiden. Inmitten dieser sprühenden Melodien zeigt das Blatt 6 b nun diesen merkwürdigen kontrapunktischen Entwurf:

Beispiel 2:



Es ist aus derselben Zeit, die Schrift zeigt die typischen Merkmale der jugendlichen Hand. Eine Beziehung zu den Menuetten besteht nicht. Wir rücken den Entwurf in die Nähe der beiden kleinen Messen K.V. 49 und 65, die November 1768 in Wien und Januar 1769 in Salzburg entstanden. Mozart schwebte noch kein organisches Messenganzes vor, er reihte unbekümmert Melodien aneinander (Jahn-Abert I, 165). So mag diese Sopranmelodie ein Splitter aus einem religiösen Frühwerk sein. Der große Taktraum, der in anderen Messen eigentlich nicht auftritt, gemahnt an ältere Musik. Man kann auch an ein Bruchstück des Offertoriums K.V. 47 b denken, das uns verloren gegangen ist, wenn H. Deiters' Identifikation mit K.V. 117 zutrifft. Das bewegte Thema zeigt, wie Mozart schon mit

der älteren Salzburger Messe bricht und vom Stil J. A. Hasses neue Anregungen empfängt: man beachte die ganz solistische Anlage.

Nichts belegt die Frühreife des Knaben besser als die große tragische Oper „Mitridate, rè di Ponto“ (voll. Mitte Dez. 1770, Mailand). Wir erfahren aus dem Brief Leopolds vom 28. 7. 1770, daß der 14-Jährige tags zuvor das Textbuch in Bologna zu Gesicht bekam. Zur Erstaufführung erntete der kleine Komponist — am ersten Klavier sitzend — „allgemeinen Beifall“. Zum Druck des Werks in der Ges.-Ausg. 5, 5 wurde ein umfänglicher Revisionsbericht (Graf Waldersee, S. 29 ff.) notwendig. Als Vorlage waren nämlich nur drei Abschriften (Berlin, Wien und London) erreichbar, von denen die englische nicht dauernd zur Verfügung stand und nur in ganz zweifelhaften Fällen befragt werden konnte. Der berühmte Kontrabaßvirtuose Dragonetti hatte diese Abschrift hergestellt. Das vollständige Autograph ist bis auf den heutigen Tag nicht aufgetaucht. Waldersee mußte auf zahllose Fehler und bewußte Entstellungen in Kopie 1 und 2 hinweisen, von denen durch seine geschickten stilistischen Vergleiche nur ein ganz bestimmter Teil ausgemerzt sein dürfte. Als typisches Versehen der Kopisten mußte dem Herausgeber u. a. auffallen, daß die sogen. sechs Viertel in den Rezitativen willkürlich ihrer Pausen entkleidet und mit falschen Bässen verbunden worden waren. Bei der Prüfung des Schlußquintetts endlich ergab sich, daß die Abschrift 3 (London) offenbar aus einzelnen Stimmen zusammengetragen ist, deren Verbindung mit der autographen Partitur nur recht lose gewesen sein kann. Die Überlieferung des „Mitridate“ ist also schlecht. Unter diesen Umständen erscheint die später in Manchester durch H. Watson[8] gefundene Eigenschrift des 14jährigen Mozart als einzigartige Quelle; sie befindet sich heute in der Bibl. nat. Paris, Ms. 244. Ein genauer Vergleich zeigt, daß nicht nur streckenweise Arien und Rezitative des Originals vom heute vorliegenden Druck ab-

[8] Vgl. dessen Hinweis in Musical Times London 1. 7. 1890. Deiters erklärt mit Recht (s. a. Jahn-Abert I, 262, Anm. 1) das vollständige Autograph zur Oper als für verschollen (übernommen in Köchel-Einstein 1937, S. 142). S. a. Fr. Chrysander in AMZ XVI (1881), Nr. 50, S. 786 — XVII (1882), Nr. 8, S. 125. — H. Kretzschmar, „Mozart in der Geschichte der Oper“, Peters-Jahrbuch 1905, S. 55.

weichen, sondern daß Mozart ganze Opernteile neu entworfen und auf ganz neues melodisches Material gegründet hat. Stilgeschichtlich bezeichnet „Mitridate" einen Wendepunkt, der der künftigen Mozartforschung noch manche Einzelheit erschließen dürfte. Fest steht, daß Mozart lange mit dem wirksamen Cigna-Santischen Text gerungen hat; es ist sehr zweifelhaft, ob Mozart etwas von der gleichen Vertonung durch den Turiner Quirino Gasparini gewußt hat, die zwar nur drei Jahre zurück lag. Mozart und Gasparini gehen vom Racineschen Stoff aus, im Gegensatz zu Apostolo Zeno (1728). Die ersten Seccorezitative entstanden in Bologna, „und zwar mit solcher Eile, daß dem Knaben die Finger vom Schreiben weh taten" (Abert I, 197). Die Theaterwirren dieser Zeit sind an mehreren Orten ausgiebig geschildert worden. Die abweichenden Fassungen des Pariser Originals lassen erkennen, daß Mozart sich den einzelnen Sängern willig angepaßt hat.

Zunächst seien die Opernteile genannt, die von der Druckfassung völlig abweichen und die, obwohl sie abgeschlossen sind, noch nicht veröffentlicht wurden:

1. Nr. 1, Akt I, Arie der Aspasia vgl. die andere Arie der Ges.-Ausg. 12/I/1 ff. „Al destin, che la minaccia" 182 Takte, 16 fol.
2. Nr. 8, Akt I, Arie der Ismene „In faccia all' oggetto" 183 Takte, 12 fol.
3. Nr. 12, Akt II, Arie des Sifare „Lungi da te, mio bene" 101 Takte, 12 fol.
4. Nr. 13, Akt II, Arie der Aspasia „Nel grave tormento" 41 Takte, 4 fol. (der Schluß fehlt).
5. Nr. 17, Akt II, Duett Aspasia und Sifare „Se viver non degg'io" 185 Takte. 16 fol.
6. Nr. 19, Akt III, Arie des Mitridate „Vado in ontro al fato" 80 Takte, 8 fol.

Über diese Änderungen liegen uns bereits wertvolle Hinweise vor, die sich allerdings auf ein persönliches ästhetisches Urteil beschränken: „ziemlich steif", „recht hübsch, ohne ausgezeichnet zu sein", „eine lange gehal-

tene, aber nicht frische Kantilene“ etc. (Jahn-Abert I, 262, Anm. 1; s. a. Wyzewa-St. Foix I, 328, 341 f., 348 f.). Die geschichtliche Wertung steht noch aus. Man sieht an der anderen Arie der Aspasia (Nr. 1) deutlich, wie Mozart von Anfang an an der damals durchaus neuen Form, der Halbdacapoarie, festhält. Inhaltlich sind beide Fassungen grundverschieden. Bei der Druckfassung ist ganz ungewöhnlich, ja widernatürlich, daß Aspasia „statt einer Bitte eine Drohung dahinrollen läßt“ (so R. Haas, Mozart, Potsdam 1933, S. 92). Man vergleiche den ganz unpathetischen Text! Mozarts Kampf mit dem Kulissenpathos der Zeit ist leicht an diesem Beispiel zu verfolgen. Die ungedruckte Fassung sucht die beschwörenden Affekte besser zu verteilen, sie werden aufgefangen im Anfangsritornell, das gleichsam die Tragik der folgenden Handlung vorwegnimmt. Eine gewisse Verwandtschaft mit dem Beginn des Drucks (C-dur) besteht in der Formel:

Beispiel 3:



doch geht Mozart in beiden Fällen ganz eigene Wege. Der Arienbeginn zeigt die frühe Entwicklung des dramatischen Genies; beim Ritornell stimmt nur das Tempo (Allegro) mit dem Druck überein.

Ritornell zu Nr. 1

Beispiel 4:



Arienbeginn zu Nr. 1
Originalfassung und Druckfassung

Beispiel 5:

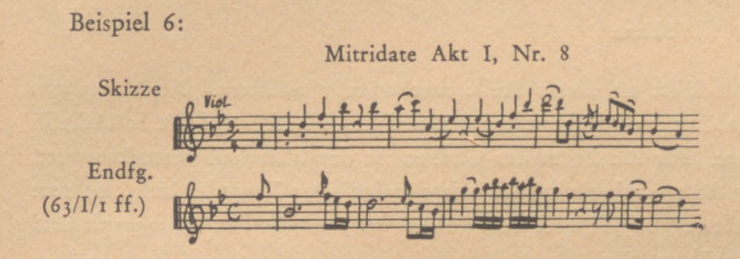
Skizze

Endfg.
(13/I/2 ff.)



Die Originalfassung von Nr. 8, Akt I, „In faccia all' oggetto", verzichtet auf die ausgebreitete Koloratur und folgt den Beispielen Piccinis und Traëttas, namentlich der besinnliche Mittelsatz g-moll im $^{2}/_{4}$ Allegretto läßt darauf schließen. Mozart hat den Seelenkampf Ismenes, die als Braut Farnaces erklärt wird, aber fühlen muß, wie dessen Liebe erkaltet, viel optimistischer aufgefaßt, das menuettartige Hauptthema bewegt sich in Dreiklängen, Mozart scheint den Lebensproblemen des Textes noch nicht gewachsen zu sein.

Beispiel 6:

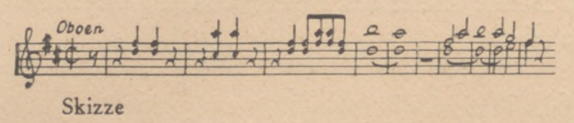


Nr. 12, Akt II „Lungi da te" (Sifare) übernimmt nur die Tonart (D-dur). Verwandt sind die $^{4}/_{16}$-Gruppen in der Begleitung beider Fassungen. Melodisch ist in der ungedruckten Arie das unbekümmerte Betonen der Dominante bemerkenswert; man spürt, wie stark die italienische Tradition in dem jungen Mozart noch fortwirkt. Mozart ringt darum, die Koloratur besser psychologisch zu begründen und vorzubereiten (Mittelsatz mit weitausholender Orchestereinleitung). Die breite, etwas ungeordnete Melodik stempelt das Stück zu einem Jugendwerk. Das Anfangsritornell auch dieses Entwurfs bestätigt aber, daß Mozart sehr geschickt anspruchsvolle Gegensätze an die Spitze stellt und sie auch im Haupt- und Seitenthema der Arien weiterspinnt. Diese motivischen Gegensätze scheint Mozart in der endgültigen Fassung etwas gemildert zu haben.

Liegen den besprochenen Arien 1, 8 und 12 völlig andere autographe Fassungen zugrunde, so sind die Entwürfe zur Arie Nr. 15 (Akt II) und Nr. 7 (Akt I) sowie zum Rezitativ Nr. 9 Szene 13 mit der gedruckten Fassung geistig verwandt.

Bei Arie Nr. 15 ist auffällig, wie Mozart im Autograph auf 117/IV/1 ff. sich die Instrumentierung anders dachte. Die Violinen sind belebter, die Oboen trugen eine schwellende Nebenmelodie vor, die später offenbar fallen gelassen wurde, — wenn sie nicht die Kopistenhand vergessen hat. Sie lautet bei 116/IV/1 ff.:

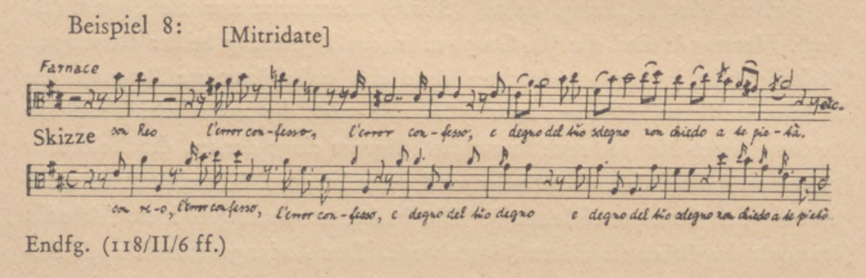
Beispiel 7:



Skizze

Der Druck ist an dieser Stelle merkwürdig nüchtern. Noch springen die Kontrabässe im Allegromittelsatz auf 119/I/4 ff. ungelenk in Achteln hin und her. Für die Form des Ganzen ist der Mittelteil bemerkenswert, für den im Autograph ein umfänglicher melodischer Komplex auf „son reo: l'error confesso" 117/II/8 ff. vorgesehen war; wir stellen Autograph und Druck gegenüber:

Beispiel 8: [Mitridate]



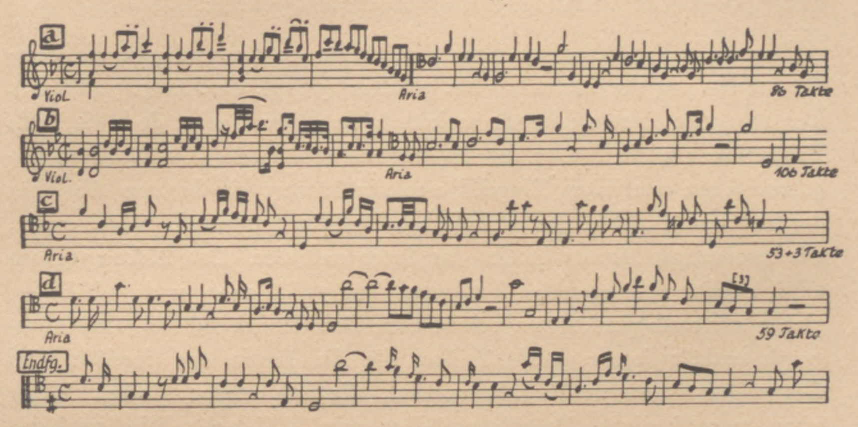
Endfg. (118/II/6 ff.)

Mozart hat also mit dem einfachen deklamatorischen Prinzip bald gebrochen und klaffende Tonschritte eingestreut, um so die Spannung zu erhöhen. Der junge Meister ist damit tief in die Gestalt Farnaces eingedrungen, dem Mitridate verzeiht, weil er die römische Flotte in Brand steckte und so den Sieg mit errang. Schuld und Sühne, jene beiden dramatischen Begriffe, dürften Mozart zur zweiten Fassung angeregt haben. Schon die neue Tempovorschrift des zweiten Entwurfs „Allegro maestoso" zeigt, wie erheblich tiefer Mozart hier in den Text eingedrungen ist.

Zu der Arie Nr. 7 Akt I (vgl. Ges.-Ausg. 57/II/1 ff.) „Se di lauri“ (Mitridate) liegen vier ungedruckte Fassungen im Autograph vor (a—d), deren Beginn in den Thematischen Katalog (Köchel - Einstein) nicht aufgenommen worden ist. Wir stellen die vier Fassungen der endgültigen gegenüber:

Beispiel 9:

Arie „Se di lauri . . .“ Mitridate 1770



Fassung a ist einzeilig mit Text notiert, beginnt mit einem Vorspiel und bricht etwa in der Mitte, mit dem 86. Takte, ab. Fassung b enthält ein viertaktiges Vor- und Nachspiel, ist vollständig und mit Text sorgfältig versehen. Fassung c bricht mit dem 56. Takte nach Doppelstrich kurz vor Eintritt der Reprise ab, ein Vorspiel fehlt. Fassung d endlich ist bis zum Doppelstrich Takt 59 zu verfolgen, Vor- und Nachspiel fehlen, einzeilig, eine Begleitung ist offenbar durch Generalpausen der Singstimme angedeutet. In unserer Übersicht haben wir den gleichbleibenden Text sowie das Vorspiel der gedruckten Fassung fortgelassen.

Obwohl die Tonart wie in allen solchen Entwürfen Mozarts schwankt, ist die Entfaltung bestimmter Stilformen klar zu erkennen. Der gewaltige Duodezimensprung T. 3 der Druckfassung ist in d vorbereitet. Mozart wollte sich nicht nur dem Sänger anpassen, es ging ihm hier um tiefere,

musikalische Fragen. Denn die rein stimmtechnischen Anforderungen haben sich von a—d kaum verschoben. Es ist der heldische Ausdruck, den der Knabe sucht und erst allmählich trifft, angefangen von den pathetischen Halbtonschritten (a) über scharfe Punktierungen des Ritornells (b), über den lyrischen Versuch mit den schwebenden $^2/_{16}$ (c), — alles findet sich in d wieder, noch ist das störende Pathos nicht abgeworfen; man vergleiche bei d die Takte 1—3 mit Endfg. 1—2 und bei d die Takte 7—10 mit Endfg. 5—7. Die Triole am Schluß ist schon angedeutet.

Wertvolle Ergänzung zu diesen Entwürfen im Arienstil gibt die ungedruckte Fassung des Rezitativs Nr. 9 Szene 13 (vgl. Ges.-Ausg. 71/I/1 ff.). Der 28taktige Entwurf ähnelt melodisch dem Druck sehr, doch sind alle Taktstriche um die Hälfte der Takteinheit verschoben. Durch diesen ungeheuerlichen metrischen Eingriff erreichte Mozart ein besseres Absinken der Zeilenenden, ohne den melodischen Einfall anzutasten. Man merkt, wie musikalisch Mozart bereits das Secco auffaßte. Das Akkompagnato wird belebt: die bebenden Tonketten auf 71/III/2—3 und 71/IV/2—3 gingen aus rasch punktierten gebrochenen Dreiklängen hervor. Das Autograph enthält ferner spröde Triller, die die Endfassung fortläßt. Im Ganzen wird die neue Technik sichtbar, die sich wenige Wochen früher schon im großartigen „Demofoonte"-Rezitativ (K.V. 77) mit hohem Ernst ankündigt und in dem ebenfalls Synkope und gebrochener Dreiklang im Mittelpunkt stehen. — Eine Veröffentlichung der abgeschlossenen Entwürfe zu „Mitridate", die stilistisch einen einheitlichen Eindruck hinterlassen, ist sehr zu wünschen.

Zum Marsch für Violine, Viola, Baß und 2 Hörner K.V. 290 (1773) findet sich das Autograph in der Bibl. nat. Paris, Ms. 236. Zeitlich fällt der Marsch wohl mit dem D-dur-Divertimento K.V. 205 zusammen (Abert I, 386), sodaß die Annahme Wyzewas-St. Foix', beide Werke gehörten zueinander, viel für sich hat (II, 85). Die Ges.-Ausg., offenbar dem Autograph folgend, ist unkorrekt. Der wichtige Triller auf 20/II/3, letztes Achtel der Viol., ist nicht autogr., er entstellt das Klangbild (die Hörner schweigen) erheblich und spräche übrigens auch gegen eine Verwandtschaft mit dem Divertimento.

Merkwürdig bleibt die Entstehung des Konzerts für Klavier und Violine (K.V. Anh. 56 = K III 315 f.). Das Werk ist nur im Fragment erhalten und so veröffentlicht (Ges.-Ausg. 24, 21a und Rev.-Ber. Graf Waldersee, S. 21). Wolfgang schrieb am 12. 11. 1778 an den Vater aus Mannheim, daß er gerade für die dortige „académie des amateurs" (Fränzel) dies Konzert komponiere. Es sind die Wochen, da der Vater zu einer Rückkehr nach Salzburg drängte (s. die bei Abert I, 751 und Schiedermair mitgeteilten Briefe). Man könnte so zur Ansicht gelangen, daß die Niederschrift durch äußere Ereignisse unterbrochen wurde und daß Mozart das Konzert später aus dem Gesichtskreis verloren hat. Köchel-Einstein S. 397 setzen als gewiß voraus, daß das Konzert unvollendet sei. Das Autograph (Bibl. nat. Paris, Ms. 246) dieses herrlich beginnenden Konzerts läßt eine andere Deutung zu. Es fehlen, namentlich gegen den Schluß, die Zeichen der Flüchtigkeit, die wir von anderen Mozartfragmenten gewohnt sind. Zwar hat Mozart von fol. 5b an nur noch die Hauptstimmen notiert, diese sind jedoch peinlich ausgezeichnet. Oft hat Mozart bei fertigen Werken die Partitur auf diese Weise vereinfacht. Das Autograph bricht fol. 8a unten ab, keineswegs zur Mitte des Blattes. Die freigebliebene letzte Seite des Heftes enthält keine skizzenhafte Weiterführung einzelner Gedanken, wie sie bei Mozartfragmenten meist anzutreffen ist. Das plötzliche Aussetzen ist ganz ungewöhnlich. Man darf es für möglich, ja wahrscheinlich halten, daß Mozart auf einem anderen Bogen fortgefahren hat, der uns heute leider verschollen ist. Der melodische Reichtum, die harmonische Pracht des Konzerts sprechen auch dafür. Der Verlust dieses in seiner Zusammenstellung eigenartigen Doppelkonzertes ist höchst beklagenswert.

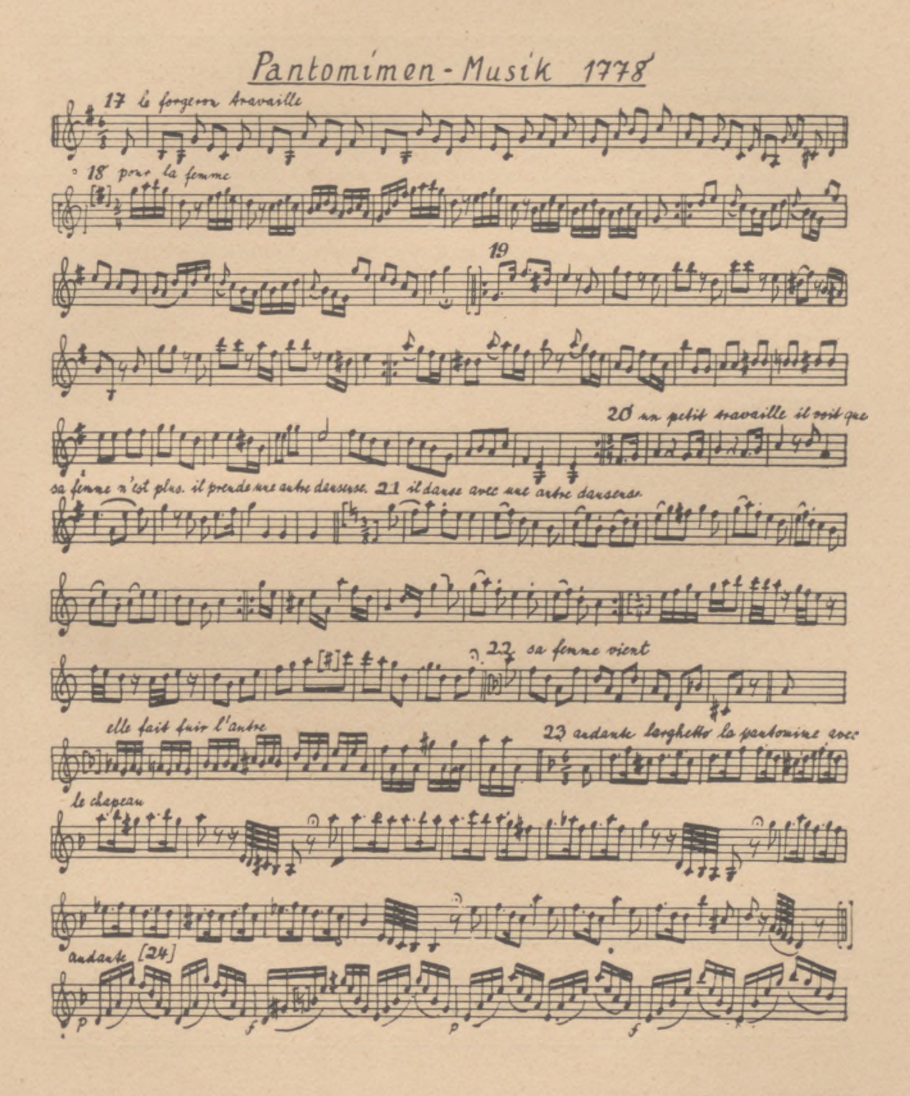
Auch die Spuren eines Ballett-Intermezzos K.V. 299c legen nahe, daß uns hier ein fertiges Werk Mozarts verloren gegangen ist. Es handelt sich um ein Ballett, das Noverre 1778 in Paris angeregt haben mag. Mozart hat bekanntlich damals mehrere Wochen mit Noverre verkehrt und von ihm auch den Plan eines Musikdramas im Gluckschen Stil „Alexander und Roxane" empfangen (Abert I, 714). Während der Opernplan trotz eifrigen Zuredens des Vaters nicht vorwärts kam, gab Noverre den Anstoß zu der berühmten Ballettmusik „Les petits riens", die am 11. 6. 1778 als Anhang zu Piccinis „La Finte gemelle" in Paris zur Aufführung kam. Das

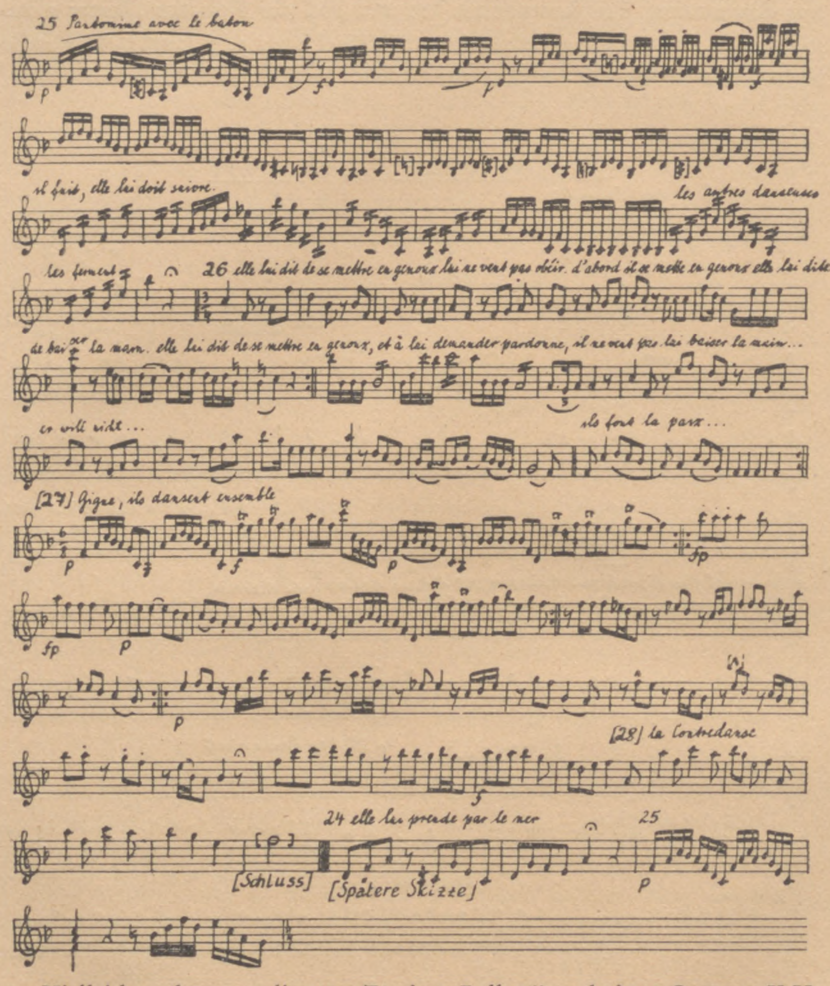
Autograph ist verloren, eine Abschrift entdeckte Viktor Wilder 1872 in der Bibl. de l'Opéra Paris (veröffentl. Ges.-Ausg. 24, 10a, s. a. Le Ménéstrel 24. 11. 1872, AMZ 1872, 815, Monatshefte f. Musikgesch. V, 14, 64, Berliner Musikztg. 1873, 8—10 und A. Sandt im Mozartjahrbuch III, 95 ff.). Während uns hier das Schicksal ein meisterhaftes Ballett Mozarts wiedergeschenkt hat, können wir uns von dem zweiten Ballett nur an Hand der ungedruckten Skizzen ein Bild machen. Sie sind heute aufbewahrt in der Bibl. nat. Paris, Ms. 252. Daß dieses zweite Ballett Noverres mit Mozartscher Musik in Paris aufgeführt wurde, geht aus dem „Journal de Paris" und Grimms Corr. litt. Bd. IX nicht hervor, doch erwähnten merkwürdigerweise beide Quellen auch nicht Mozarts Musik zu „Les petits riens", die bestimmt sechs Mal im Sommer gegeben wurde. Nach Mozarts Brief vom 9. 7. 1778 dürfte unser zweites Ballett kurze Zeit nach „Les petits riens" entstanden sein. Diese brachten einen ideellen Erfolg, wenn auch der wirtschaftliche Gewinn gering war. Ja, Mozart schreibt, unter diesen Verhältnissen wolle er „absolument nichts [mehr] machen". Trotzdem entschloß er sich aber zu diesem zweiten „Freundstück für Noverre". Die mimischen Hinweise gab Mozart in französischer Sprache im Autograph, die ihm noch „verflucht" schwer fiel (Brief vom 31. 7. 1778). In seiner Not schreibt er einmal deutsch weiter. Dies Szenarium ist ein kostbarer Fund; denn bei „Les petits riens" wissen wir den Inhalt nur von der dürftigen Besprechung der Aufführung im „Journal de Paris" 12. 6. 1778 her. Die Aufführung des zweiten Balletts kann an dem damaligen Generaladministrator der Académie, de Vismes[9], gescheitert sein, der, wie Noverre, beim planlosen Wechsel zwischen italienischer und französischer Operntruppe nicht viel mehr zu sagen hatte. Die Eigenschrift umfaßt die Nummern 17—26 [28]. Es ist möglich, daß Mozart wie in „Les petits riens"

---

[9] H. Niedecken, „J. G. Noverre" (1914), S. 33 und weitere theaterwissenschaftliche Literatur zur französischen Operngeschichte der Zeit. S. a. H. Abert im Peters-Jahrbuch 1908, S. 29 ff. und H. Kretzchmar, „Die Correspondance littéraire als musikgeschichtliche Quelle", Peters-Jahrbuch 1903, S. 77 ff. Dem Herausgeber, Herrn Dr. E. Valentin, danke ich für den nachträglichen Hinweis, daß er vom erwähnten Autogr. der Gavotte K.V. 300 eine Photokopie hat auffinden können.

nur den zweiten Teil komponiert hat und daß der Rest aus „lauter alten miserablen französischen Arien“ bestand (Brief vom 9. 7. 1778). Das recht bedeutende Seitenstück zu „Les petits riens“ sei hier vollständig mitgeteilt:





Vielleicht gehört zu diesem „Zweiten Ballett" auch jene Gavotte K.V. 300, deren Autograph einst bei André in Offenbach lag (André-Verzeichnis 270) und die Köchel bedenkenlos den „Petits riens" zugewiesen hat. Der Verlust dieser Gavotte wiegt schwer. Die vier Tänze, die Mozart auf dem doppelseitig beschriebenen Blatt der Preuß. Staatsbibliothek Berlin

(vgl. Köchel, 3. Aufl. S. 380) hinterlassen hat, gehören dagegen sicher zu einem anderen Ballettwerk, das der Meister vermutlich garnicht abgeschlossen hat.

Mit diesem Zweiten Ballett haben wir ein neues Dokument des „heiteren Mozart" vor uns. Die charakteristischen $^4/_{16}$-Bewegungen im Andante larghetto Nr. 23 erinnern an Nr. 5 (Larghetto!) von „Les petits riens"; auch hier kann man an Oboe solo denken. Nr. 20 war vielleicht — wie die Pantomime Nr. 10 der „Petits riens" — von Streichern allein ausgeführt. Das Orchester haben wir uns mit 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotten, 2 Trompeten, 2 Hörnern und Pauken vorzustellen. Die dynamische Bezeichnung des Autographs ist genau und umreißt die einzelnen Tanztypen scharf. Die Kostümierung erschließen wir aus Mozarts Vermerken: Stab und Hut, Handkuß, Kniefall, Verzeihungsbitte, Versöhnung etc. bestimmen die kleine Handlung. In Nr. 17 ahmt Mozart den Arbeitsrhythmus des Schmieds nach. Der Contretanz am Schluß bewegt sich — wie in allen ähnlichen Fällen bei Mozart — im graziösen $^6/_8$. Die Gigue als Rundtanz aller ist choreographisch merkwürdig. Sie ist ein Seitenstück zu der „Gavotte gracieuse" von „Les petits riens"; beim Begriff Gavotte hat sich Mozart sicher geirrt, denn auch hier meint er eindeutig die Gigue. Die Besetzung ist aus Streichern und zwei Oboen zu denken. — Inhaltlich ist dies zweite Ballett ein geschlossenes Ganzes. Jedenfalls ist ein anakreontisches, komisches und pastorales Szenarium deutlich wahrzunehmen, wie es die Theoretiker der Zeit vorschreiben. Zur Gigue kann man sich zwanglos ländliche Quintenbässe denken. Die vielen realistischen Bilder wie Entfliehen und Kommen von Personen zeigen, wie sehr Mozart die Musik hier bühnenmäßig aufgefaßt hat. Auch die lockeren Verschiebungen der Tonart bestätigen das. Darin ist Mozart weit über „Les petits riens" hinausgegangen, in denen sich nur kleine Spuren szenischer Vorgänge (Fermaten, Tempowechsel) finden. Fest steht, daß der Meister hier viel enger Noverre gefolgt ist, der übrigens als Theoretiker immer echte Ballette, und nicht nur starre „divertissements de danse" forderte (Lettres sur la danse, 1761, S. 26). So ist es auch verständlich, wenn Mozart sich — im Gegensatz zu „Les petits riens" — von den herkömmlichen einfachen Pariser Tanztypen entfernt; er sucht das Volkstümliche

und will sich nicht nur in der vornehmen Gesellschaft bewegen. In die reizend leichten Tänzchen sind Stellen schmerzlicher Chromatik und leiser Wehmut eingestreut. Solche Takte haben echt Mozartsches Gepräge (Nr. 23). Eine Ouvertüre hat Mozart hier wohl nicht vorgesehen. Im letzten Tanz, der Gigue, betonen Triller das Tanzmäßige derb, wie überhaupt fp-Wirkungen gern auftreten. Ein Largosatz mit sanften Streichern (etwa „Les petits riens“ Nr. I mit sordini und pizz.) kommt nicht vor, auch der besinnliche Schluß fehlt, wie sich das ganze Bild viel bewegter zeigt, als in dem gedruckten ersten Ballett. Dieser Melodienreigen ist ein interessantes Stildokument aus jenen entscheidenden Tagen, da Mozart mit dem Musikdrama Glucks und der Pariser Ballettreform in Berührung kam, ohne allerdings von den neuen Gattungen ganz Besitz zu ergreifen.

Unter den geistlichen Kompositionen der kümmerlichen Zeit des Salzburger Hofdienstes verdient die Vesper (Vesperae de Dominica) K.V. 321 Erwähnung, die in der Ges.-Ausg. 2, 6 wiedergegeben ist und uns im Autograph (Bibl. nat. Paris, Ms. 217) vorliegt. Nottebohm hat im Rev.-Ber. S. 40 f. mitgeteilt, daß bei der Herausgabe s. Zt. nicht das Autograph, sondern nur eine Abschrift (wohl die jetzt im Mozarteum Salzburg aufbewahrte ohne den im Ist. mus. Florenz befindlichen Teil) zugänglich war. Als Vergleich konnte der frühe Diabellische Druck mit herangezogen werden. Die frühen Drucke des Werks müssen als durchaus apokryph gelten. Bezeichnend für die unkritische Wiedergabe ist der Druck des Laudate Dominum als „Erhebt den Allmächtigen“ und des Magnificat als „Dem Ewigen“, sowie des Dixit Dominus als „Himmel und Erde“ in der alten Kantatensammlung Breitkopfs (Nr. 6 und Nr. 7). An den Parodien haben sich viele beteiligt, die Numerierung dieser „Kantaten“ geht ziemlich durcheinander (vgl. z. B. die Klavierauszüge bei Simrock). Neben dem alten Diabellischen Druck hat es an Ausgaben nicht gefehlt (Artaria, Peters).

Das stilistische Urteil über diese Vesper, die der etwas späteren, K.V. 339, sehr ähnlich sieht, hat im Mozartschrifttum geschwankt. Diese Vesper ist zweifellos ein Gebrauchswerk, dessen Sätze nur lose aneinandergereiht sind und die Möglichkeit einer Satzvertauschung offen lassen. Mozart versah an Festtagen in Salzburg sein Organistenamt und so mochte ihn die Liturgik zur Komposition jener Folge von fünf Psalmen angeregt haben,

unter denen der letzte, das Magnificat, den Höhepunkt ausmacht. Eine genaue Prüfung zeigt nun, daß wir mit den gedruckten Ausgaben nur eine recht lückenhafte Kenntnis des Werkes besitzen. Hier dürften sich manche Mängel, die dem Werk zur Last gelegt werden (vgl. z. B. Jahn-Abert I, 760, 799 f.), aufklären. Die wichtigsten Fehler der Ges.-Ausg. seien hier mitgeteilt:

Der Legatobogen im Sopran 194/II/4—5 nicht autograph, ähnlich im Tenor 194/II/5. — Staccato im Instr.-Baß 197/I/3 nicht autograph. — Im Sopran 201/I/5, letztes Viertel, in Ges.-Ausg. falsch g′, muß h′ lauten: diese wichtige Schlußformel im vorletzten Takt des Werkes ist ganz verstümmelt worden, vgl. Revisionsbericht (Nottebohm), der den falschen Diabellischen gedruckten Stimmen gefolgt ist, die Abschrift, vor allem das Autograph selbst, fordern den verschwebenden Schluß auf h′. — Der Phrasenbogen vom 1. zum 2. Viertel in den Violinen 202/II/4—7 nicht autograph. — Das Staccato im Baß 202/III/4, 5 auf 1. Viertel nicht autograph. — Alle Legatobögen von 1. zum 2. Viertel in den Takten 203/II/5, 6 nicht autograph, vgl. namentlich die Violinen. — Das Staccato auf 3. Viertel in den Violinen 203/II/1, 2, 3, 4, 5 nicht autograph. — Das Staccato im Baß auf allen 14 Werten in 208/III/1—2 fehlt in der Ges.-Ausg., das Autograph schreibt es deutlich vor. — Das Staccato 209/I/2 auf den ersten 4 Achteln in beiden Violinen nicht autograph. — Die beiden Doppelgriffe in den I. Viol. 210/I/4, erste beiden Achtel, nicht autograph, richtig nur b′—a. — Das Staccato fehlt an folgenden Stellen: 2.—3. Viertel in 210/II/1; — Drittletzt. Achtel der 1. Viol. in 210/II/4; — 3. und 4. Achtel in beiden Violinen bei 211/II/4; — 5. Achtel der 1. Viol. bei 211/III/4; — 2. bis 4. Achtel in den zwei Takten 212/II/3 und 2 der 1. Viol.; — 2. bis 4. Achtel der beiden Violinen und Baß bei 215/I/3, 4; — Staccato fehlt auf allen Achtelschlägen der beiden Violinen und Baß bei 221/I/2—3, entsprechend auch 222/I/3—5 und 222/III/3—4. —

Die bezeichnendsten Fehler der Gesamtausgabe seien an folgenden Notenbeispielen (a, b, c, d) erörtert:

Beispiel 10 a—d:

Vesperae de Dominica 1779 K.V. 321



Bei a, vgl. Ges.-Ausg. 198/II/1, durch falsche Phrasierung der melodietragenden Violinstimme ist der Hauptgedanke gestört. — Bei b, vgl. 200/I/1—3, fehlt das charakteristische Staccato an den beiden Orten NB 1 und NB 2. — Bei c, vgl. 201/I/1, fehlt der Bindebogen, der die Synkope hervorhebt. — Bei d, vgl. 202/III/6—7, ist die Phrasierung beider Violinen falsch und plump, diese Stelle wiederholt sich im ganzen 14 Mal (auf 203/I/1—2, 203/I/9—10, 204/I/4—5, 204/I/11—204/II/1, 207/II/4—5, 207/III/1—2, 207/III/8—9). Der letzte Fall läßt erkennen, wie stark ein Fehler das Gesamtbild des Werkes trübt.

Ein charakteristischer Phrasierungsfehler findet sich in den Violinen und Baß auf 213/I/1—3, wobei auch die falsche Stellung des forte und fp. auffällt:

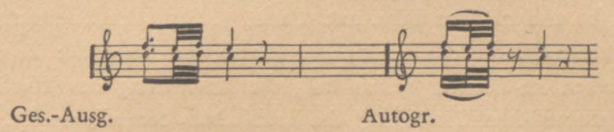
Beispiel 11:



[Vesperae de Dominica 1779 K.V. 321] NB1 NB2

Endlich zeigt die Ges.-Ausg. auf 220/II/4 einen schwerwiegenden Melodiefehler, die richtige Figur ist nicht weich, sondern pausendurchsetzt (auf 1. Wert Triller):

Beispiel 12:



Ges.-Ausg. Autogr.

In der Hauptsache sind es Phrasierungsfehler: Auslassungen, meist aber grobe Entstellungen. In den oben erläuterten Beispielen a—d ist der melodische Verlauf ganz anders, die Bewegung vielseitiger, die Instrumentierung farbiger. — Doppelgriffe sind später hinzugetan; besonders grotesk ist der 14fache Fehler 202 / III / 6—7, beim Beispiel 212 / I / 1—3 hat die Kopistenhand durch unsinniges Legato und falsches fp die Plastik einer Streicherstelle zerstört. Aus spitzen Akkorden sind „Seufzer" geworden! Endlich das letzte Notenbeispiel für 220/II/4 zeigt, wie Mozart dieses „weltlich lockere" Werk (Abert I, 799) noch viel herber, männlicher auffaßte. Der Fehler erscheint hier am Phrasenende, das besonders empfindlich ist. Die fehlenden Staccatos lassen ermessen, wie sich der Gesamteindruck des Werks nun verschiebt. Manche Blässe, die diesem Werk gegenüber K.V. 339 anhaftete, dürfte gegenstandslos sein, wenn man das richtige, sorgfältig phrasierte Notenbild vor Augen hat. Die vielen Staccatos sind eine Vorbedingung für das in Salzburg traditionelle dreistimmige Saitenorchester, das Mozart bei diesem Werke vorschwebte. Erwähnt sei, daß die spärliche Behandlung der Orgel, vor allem die einfache Bratschenbehandlung durchaus echt sind. Nottebohm folgte einem richtigen Stilgefühl, wenn er die Trompeten und Pauken am Schluß des „Beatus vir" (Ges.-Ausg. S. 208), die die Salzburger Abschrift fordert, ausscheiden ließ (Rev.-Ber. S. 41). Sie wären ganz unhistorisch gewesen und finden sich auch nicht im sorgfältig bezeichneten Autograph. Gegenüber K.V. 339, von dem uns sogar interessante Varianten beschrieben sind (Nottebohm zur Textstelle „exaltabitur"), ist eine kritische Ausgabe dieser Vesper sehr zu wünschen, zumal wir wissen, daß der Meister sich lange geistig mit dem Werk beschäftigt hat und es noch nach vier Jahren brieflich erwähnt (an Leopold am 12. 3. 1783).

In diesen Salzburger Wochen, die Mozart Abhängigkeit vom Erzbischof und manchen Konflikt mit dem Vater brachten, entstanden auch Sinfonien.

Eine, die C-dur-Sinfonie K.V. 338, sei herausgegriffen, deren Autograph zugänglich ist (1. und 2. Satz Bibl. nat. Paris, 3. Satz Preuß. Staatsbibl. Berlin). Wir kennen nicht den besonderen Anlaß, der zu dieser Zeit sinfonische Gedanken im Meister reifen ließ, die Entstehung des Werks ist bei der sinfoniefeindlichen Einstellung des Erzbischofs bemerkenswert. Das Autograph ist 29. 8. 1780 datiert. Eigenartig ist die Menuettskizze zwischen dem 1. und 2. Satz des Pariser Ms. 227 (faksimiliert bei Haas, Mozart, S. 62). Die Partitur des Menuetts bricht nach 14 Takten ab und füllt gerade den Raum einer Seite. A. Einstein (Köchel, 3. Aufl. 1937, S. 427 und 478) folgert, daß das Sinfonie-Menuett K.V. 383[f] = 409 (Autograph Preuß. Staatsbibl. Berlin) in C-dur für die Sinfonie K.V. 338 nachkomponiert sei und gleichsam diese Menuettskizze ersetzte. Köchel selbst näherte sich dieser Frage nicht. Gegen diese Annahme sprechen gewisse Gründe. Zunächst, daß die melodische Substanz des gestrichenen Menuettanfangs sich mit K.V. 409 keineswegs deckt; gemeinsam ist lediglich die Tonart, was bei Mozarts Menuettkomposition unbezeichnend ist. K.V. 409 zeigt auffällige Triller auf dem dritten Viertel, der Schwerpunkt liegt jeweils auf dem zweiten und vierten Takt. Das gestrichene Menuettthema aber ist, soweit wir das dem Fragment entnehmen können, ein gebundener Typ und unterbricht den Achtelfluß seltener. Anfangs ist *f* und *p* vorgeschrieben, dynamische Kontraste stellen sich ein. Es lautet:

Beispiel 13:

Allegretto Sinfonie 1780 K.V. 338

Viol. [f]

Es muß ferner beachtet werden, daß diese Menuettskizze ohne die beiden Flöten gedacht ist, die in K.V. 409 mitwirken. Daß Mozart im Augartenkonzert am 26. Mai 1782 abweichend vom Autograph (Erstausgabe erst 1797) in seiner Sinfonie K.V. 338 zwei Flöten mitwirken ließ, ist zwar möglich, doch nicht zwingend. Es soll damit nicht bestritten werden, daß

diese Sinfonie in Wien mit einem Menuett erklungen ist, denn in der B-dur-Sinfonie K.V. 319 liefert ein hinzugelegter Menuettbogen (Preuß. Staatsbibl. Berlin) den schlüssigen Beweis, daß Mozart tatsächlich später die nüchterne Salzburger Form belebt hat. Bei unserer Sinfonie 338 fehlt aber jeder Anhaltspunkt für K.V. 409. Übrigens sind wir auch bei der gleichaltrigen Salzburger G-dur-Sinfonie K.V. 318 nicht in der Lage, das Menuett zu ergänzen. Da die Menuettfrage im Mozartschrifttum bisher nicht näher erörtert ist (vgl. a. Wyzewa-St. Foix, „Les symphonies de Mozart", 1932, S. 116 f.), sei sie hier wieder in Erinnerung gebracht.

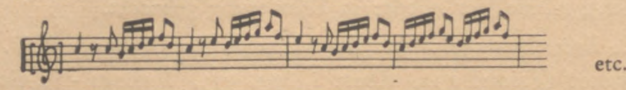
Die Entstehungsgeschichte des Marsches für Orchester K.V. 408, Nr. 2 ist bekannt (Köchel 491, Abert I, 894, 993, Wyzewa - St. Foix II, 410, Jahn, 4. Aufl. I, 738). Die Ges.-Ausg.. 10, 9 folgte laut Rev.-Ber. nur dem Druck. Bei J. André, Offenbach, Verlags-Nr. 1661, erschien das Werk tatsächlich als „Oeuvre 95, livre 2, édition faite d'après le manuscrit original de l'auteur" (!). Das Autograph zeigt nun nur zu Beginn des Marsches Pauken (Bibl. nat. Paris, Ms. 219). Ab Takt 33/I/2 ff. hat Nottebohm die Pauken ergänzt, er glaubt, es sei ein Versehen des Drucks, daß die Pauken vom achten Takte an nicht mehr mitgehen. Sollte Mozart die Paukenstimme wirklich so flüchtig notiert haben? Wenn der Meister im Autograph Fagotte und Klarinetten den Hörnerstimmen anschließt, so lag das nahe. Bei den sehr auffälligen, durchaus selbständigen Pauken bleibt Nottebohms Ergänzung fragwürdig. Ferner sei auf den Marsch K.V. 249 verwiesen, den Mozart im Brief vom 27. 7. 1782 an Leopold mit diesem Marsch K.V. 408 Nr. 2 gleichstellt. Beide waren für die Sinfonie K.V. 385 gedacht. Es ist nicht ausgeschlossen, daß Mozart die Pauke beim Marsch K.V. 408 Nr. 2 nur zu Beginn sich als machtvollen Auftakt vorgestellt hat. Übrigens schweigen im Mittelteil des Menuetts der Sinfonie die Pauken und Trompeten.

Zum Konzert-Rondo für Horn K.V. 371, komponiert am 21. 3. 1781 in Wien (Ges.-Ausg. 24, 21), liegen Entwürfe vor, die auf einen nicht veröffentlichten ersten Satz hindeuten, während das gedruckte Rondo als Finale des Konzertes aufzufassen ist. Der Entwurf des unbekannten ersten Konzertsatzes beginnt auf dem in der Preuß. Staatsbibl. Berlin befindlichen Autograph, eine Fortsetzung zeigt sich auf einem Blatt, das — in zwei

Teile frevelhaft getrennt — in Paris, Ms. 260, liegt. Der Entwurf war übrigens schon Nissen, Anh. 17, Nr. 3 bekannt. Auf dem Pariser Teil sehen wir diese Skizze der Prinzipalstimme, der wir die freie solistische Behandlung des Horns entnehmen und die zur Kenntnis des Hornstiles bei Mozart hier nachgetragen sei[10]:

Beispiel 14:

[K.V. 371]



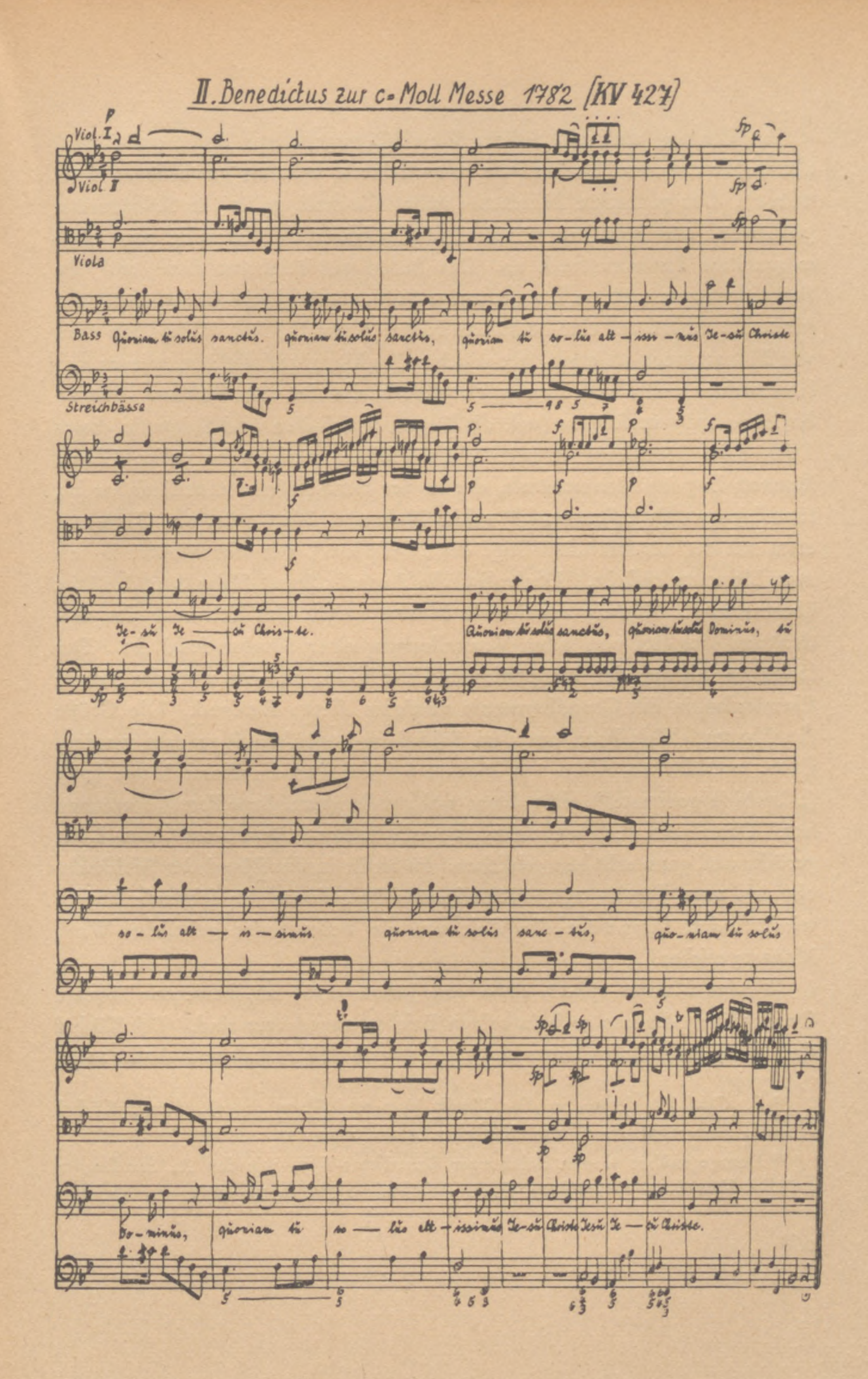
etc.

Das Schicksal der berühmten c-moll-Messe K.V. 427 ist eigenartig. Diese Messe wurde am 25. 8. 1783 in der Salzburger Peterskirche aufgeführt, Constanze sang die Sopranpartie. Unter den vollendet nach Salzburg gebrachten Messensätzen befand sich auch das Benedictus, dessen Komposition bis ins Jahr 1782 zurückreichen dürfte. Dies Benedictus, von Köchel, 1. Aufl., noch beschrieben, soll heute mit anderen Messenteilen im Autograph (Preuß. Staatsbibliothek Berlin) fehlen. Die von André gefundene Abschrift von vier Sätzen ist ebenfalls lückenhaft, namentlich in der Begleitung. Die c-moll-Messe als Ganzes ist neuerdings von Alois Schmitt und E. Lewicki ergänzt und bearbeitet worden. Über diese Neufassung gehen die Meinungen auseinander[11]. Eine „Bearbeitung" von fremder Hand bleibt für uns die Messe in dieser Gestalt immer. Bei der schlechten Überlieferung des Werks ist uns eine zweite (frühere) Fassung des Benedictus willkommen, die die Bibl. nat. Paris, Ms. 241, in sorgfältig geschriebener autographer Partitur aufbewahrt. Erhalten ist der Schlußteil, ein herrliches Werk ungeahnter Klangschönheit. Es sei hier veröffentlicht:

---

[10] S. a. die vorzügliche Arbeit G. de St. Foix', „Les concertos pour cor de Mozart". Revue de musicologie XIII, November 1929.

[11] Zur Ergänzung der c-moll-Messe vgl. Abert II, 145 Anm. 1 (dort weiteres Schrifttum) und neuerdings Köchel-Einstein S. 526.


II. Benedictus zur c-Moll Messe 1782 [KV 427]
Viol. I
Viol. II
Viola
Bass
Streichbässe
Quoniam tu solus sanctus. quoniam tu solus sanctus, quoniam tu solus alt-issi-mus Je-su Christe
Je-su Je-su Chris-te.
Quoniam tu solus sanctus, quoniam tu solus Dominus, tu
so-lus alt-is-simus. quoniam tu solus sanc-tus, quo-niam tu solus
Do-minus, quoniam tu so-lus alt-issimus Je-su Christe Jesu Je-su Christe.

An Umfang und stilistischem Wert überragt dieser Benedictus-Schluß alle bisher aus dem Umkreis der c-moll-Messe bekannt gewordenen Entwürfe[12]. Das gedruckte Benedictus steht in a-moll, es ist für Soloquartett geschrieben und hebt sich in seiner fast resignierten Stimmung vom oben mitgeteilten Entwurf stark ab. Das Benedictus bestimmt dabei sehr die Farbe der ganzen Messe, das gedruckte Stück treibt gleichsam den Ernst der Messe am Schluß auf eine besondere Höhe (Abert II, 151). Wir sehen nun, wie Mozart auch an einen freundlichen Ausklang gedacht hat, wie er sich frei machen wollte von älteren Vorbildern, die ihn vom Sommer 1782 an bis Ende 1783 verfolgten (vgl. die Fugen, Praeludien und Suiten in dieser Zeit). Dies Benedictus ist festlich, die Violinen strahlen im vollen Glanz. Mozarts Zug ins Monumentale, der in der c-moll-Messe unverkennbar ist, fand hier am Benedictusstoff[13] reiche Nahrung. Man spürt am Gegensatz etwa mit der akademischen Fuge des „Quoniam", wie sehr Mozart in seinem Elemente auflebt. Der solistische Ausruf „Jesu" Takt 8 und 28 ist überraschend. Mächtig schreitende Motive zeigen das Erhabene des Gedankens, der frei von allen Vorstellungen einer Sündenschuld ist. Der langsame Abstieg der Hauptstimme Takt 1—7, 21—26 und das sichere Einmünden in die Grundharmonie vertiefen diesen Eindruck. Die Größe des Phantasiebilds kann aus dem Schluß nur annähernd gedacht werden. Es ist unerklärlich, wieso sich Mozart bei der Parodie dieser Messe 1785 („Davidde penitente") nicht dieses wohl vollendeten Benedictus' entsonnen hat. Dann wäre uns vielleicht das vollständige „Benedictus" ans Licht gerückt und ganz erhalten geblieben. Es bleibt in der Hand des Schicksals, ob sich zum bereits 1909 versteigerten Benedictus der fehlende Beginn wiederfindet, dann wäre die Welt um ein bedeutendes geistliches Werk Mozarts reicher.

Wenige Monate später, etwa von Januar 1783 an, bewegten Mozart Opernpläne, die uns auch in seinen Briefen angedeutet sind. Bei Köchel sind die Hauptquellen unter Anh. 28 (= K III 416 a) und Anh. 109 a

---

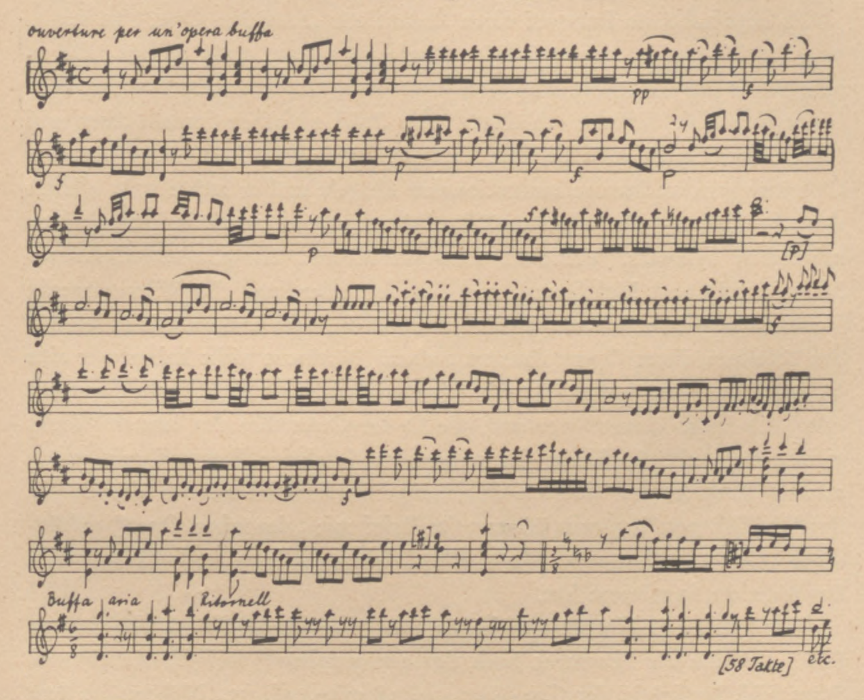
[12] S. Graf Waldersee in Die Musik V, 2 und V, 7 (1906), ferner Köchel 2. Aufl. Anh. 109f A—C und Köchel 3. Aufl. Seite 525.

[13] Demgegenüber s. den Salzburger Benedictus-Typ, wie ihn A. Sandberger veröffentlicht hat (Mozartiana, Peters-Jahrbuch 1901, S. 72—77).

zusammengefaßt. Ein größerer Entwurf mit der vollständigen Exposition einer Ouvertüre und dem Beginn einer Buffoarie findet sich auf dem flüchtig beschriebenen Skizzenblatt Bibl. nat. Paris, Ms. 255:

Beispiel 15:

Deutsche Oper 1783



Welche Oper hat Mozart hier geplant? Die weiten Akkorde zu Anfang erinnern an den dritten Takt des „Galimathias“ (K.V. 32), Nr. 1 und an die Anfangstakte der Introduction zur Pantomimenmusik K.V. 446 (Köchel, 3. Aufl. S. 831). Doch berührt dieser Vergleich mit den beiden 1766 und 1783 entstandenen Werken nur eine einleitende Formel, die allein wenig über Mozart aussagt. Übrigens klingen diese Akkorde im Ritornell der Arie wieder an. Die Ouvertüre sollte einen Mittelteil im raschen 3/8 erhalten. Das frische Seitenthema ist ein beliebter Mozartscher Gedanke,

wir kennen ihn schon aus der Ouvertüre zum „Schauspieldirektor“ (Wien 1786):

Beispiel 16: 

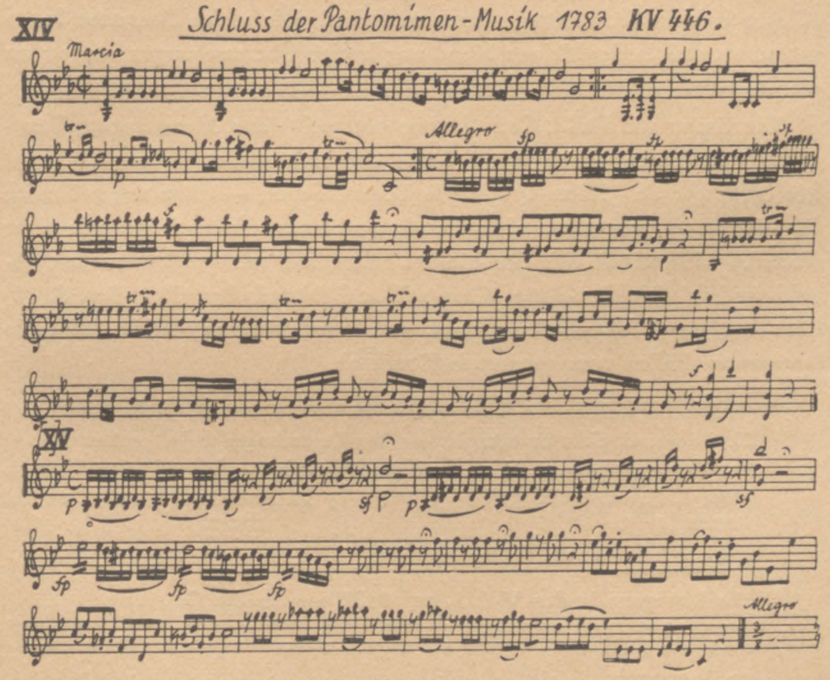
Sonst sind die Begegnungen beider Werke spärlich.

Es liegt nahe, im Entwurf einen Anlauf zur „teutschen Oper“ zu sehen, von der Mozart im denkwürdigen Briefe vom 5. 2. 1783 spricht. Ob es sich gerade um die Musik zum dort erwähnten Goldonischen Text handelt, bleibt ungewiß. Mozart sah damals das Spiel zwischen französischer und italienischer Oper in Wien mit Unwillen an. Die Anmaßung fremder Operntruppen weckten seinen nationalen Ehrgeiz und er suchte 1783 eifrigst deutsche Libretti. Das oben veröffentlichte Fragment enthält leider keinen mimischen Hinweis. Vielleicht schwebte Mozart der deutsche Operntyp Schweitzers[14] und Holzbauers vor, für den allerdings die Wiener wenig Verständnis gehabt hätten. Doch es ist müßig, nach äußeren Gründen für das Scheitern dieses Opernplans zu suchen. Bestimmt nicht haben wir eine Vorstudie zu den italienischen Fragmenten „L'oca del Cairo“ (Varesco) oder „Lo sposo deluso“ vor uns, die D-dur-Ouvertüre des letzten Werks weicht stark ab. So bleibt der mitgeteilte 64taktige Entwurf mit seinen reizenden, spritzigen Motiven das einzige größere Dokument, das uns in das Einblick gewährt, was Mozart im Brief mit „deutscher Oper“ ankündigte. Es ist ein schwerer Verlust, daß Mozart diesen verheißungsvollen Beginn nicht fortgesetzt hat.

Der „heitere“ Mozart spricht zu uns auch in der Pantomimenmusik K.V. 446, die als Fragment nach der autographen Violinstimme (Preuß. Staatsbibl. Berlin) in der Ges.-Ausg. 24, 18 mitgeteilt ist. Näheres ist dem Rev.-Ber. (Nottebohm) zu entnehmen. Diese Musik entstand ebenfalls im Frühjahr 1783. Anlaß war ein Maskenball am Faschingsmontag. Das lustige Werkchen mit seinen trippelnden Motiven ist ein lehrreicher Beleg für Mozarts Auffassung des Komischen. Ein André noch unbekanntes, heute in der Bibl. nat. Paris, Ms. 251, aufbewahrtes Autograph enthält die

[14] Zu Schweitzer vgl. R. Tenschert im Mozart-Jahrbuch (München 1924), S. 122 und H. Killer, „Die Tenorpartien in Mozarts Opern“ (Diss. Königsberg, Kassel 1929), S. 24.

noch nicht veröffentlichten Nummern XIV und XV[15], die als Fortsetzung des gedruckten Teils der Pantomimenmusik zu denken sind. Damit rundet sich das Bild dieses Werkes endlich ab. Unsere Nr. XV bezieht sich auf Nr. XIII der Ges.-Ausg. 144/VII/1 ff., — vielleicht wollte Mozart hier ein Leitmotiv des Pierrot andeuten, der sich vor dem toten Arlequin fürchtet. Mozart spielte den Arlequin selbst (Brief vom 12. 3. 1783). Als Kuriosum ist die Pantomimenmusik im Schrifttum gern erwähnt (Abert I, 1029, E. Preußner in „Die Musik" XX, 2, S. 501 f.). „Anspruchslos" war diese Musik, wie die beiden neuen Nummern zeigen, keineswegs. Sie seien hier mitgeteilt:



Der Text ist leider im Autograph nicht angedeutet. Mozart schrieb im genannten Briefe: „Die Verse, wenn sie schon Knittelverse sind, könnten

[15] Das Autogr. Paris ist stark beschnitten. Wir haben deshalb die sichtbare Ziffer V in XV ergänzt.

besser seyn, das ist kein Produkt von mir, der Schauspieler Müller hat sie geschmiert." Mozart frischte mit diesem Werk liebe Erinnerungen aus Salzburg auf. Unter dem Erzbischof Hieronymus, der „auf die Jagd und in die Kirche ging", lebten im Rathaus Maskenbälle unter der Obhut des Magistrats auf. Mozart tanzte dort gern und soll sich nach zeitgenössischen Berichten bei den Maskeraden ausgezeichnet haben. Im tanzlustigen Wien ergab sich so manch neue Gelegenheit, von der Mozart schreibt, „wir haben abends um 6 Uhr angefangen und um 7 Uhr aufgehört" (22. 1. 1783). Bemerkenswert ist der ganz lockere Marschtyp der Nr. XIV, der sich von Mozarts anderen „Märschen" weit entfernt. Der Marschgedanke wird im Allegro bald in Sechzehntelgruppen aufgelöst. Die vielen Fermaten lassen vermuten, daß in der kleinen Handlung lustige Überraschungen vorgesehen waren.

Die Szene für Baß „Così dunque tradisci" (aus Metastasios „Temistocle") K.V. 432 gehört in die Reihe der bedeutenden Arien K.V. 419, 416, 418, 431 des Jahres 1783. Die Tonart f-moll — ganz ungewöhnlich für Mozart —, vor allem aber die riesigen Intervalle sind Symbole einer finsteren Melancholie, die der Meister selten mit solcher Grausamkeit gezeichnet hat. Die Ges.-Ausg. 6, 29 soll nach Nottebohm (Rev.-Ber. S. 18) dem Autograph folgen; dieses (Bibl. nat. Paris, Ms. 232) weicht jedoch in bestimmten Fällen vom genannten Druck ab.

Die Legatobögen in Takt 55/II/4 in Viol. I und II, Viola, Vcell. und K. Baß sind nicht autograph. — Der Legatobogen beim großen Sprung der Gesangsstimme 62/II/3 ist nicht autograph. — Die wichtige Figur in Flöte I, Fagott I auf 57/I/2—3 und 4—5 im Autograph ganz gebunden: [Notenbeispiel] in der Ges.-Ausg. falsch: [Notenbeispiel]

Die Bewegung in den Viol. I. auf 60/II/1—3 in der Ges.-Ausg.:

[Notenbeispiel]

im Autograph:

[Notenbeispiel]

Merzen wir diese Fehler aus, so gewinnt das Ganze an Schärfe des Ausdrucks. Überraschend ist der Fortfall des Legatos auf dem vielzitierten

(z. B. Abert II, 262) Baßsprung; beide Töne dürfen nicht weich ineinander überleiten, wie es für den Sänger näher liegt, vielmehr soll hier das Gezwungene, Tragische voll zum Ausdruck kommen.

Vom Quintett Es-dur K.V. 452 hat sich — einer der seltenen Fälle bei Mozart — die Erste Niederschrift (Bibl. nat. Paris, Ms. 250) erhalten. Die Bezeichnung dieses Autographs bei Köchel-Einstein, S. 572 als „eine Reihe von Skizzen zu sämtlichen Sätzen" ist insofern irreführend, als es sich hier nur um e i n e skizzenhafte Niederschrift des Quintetts handelt, die fortläuft und fast lückenlos ist. Das Quintett entstand in der Fastenzeit 1784. Mozart hielt das Werk „für das Beste, was ich noch in meinem Leben geschrieben habe" (Brief vom 10. 4. 1784). Diese Bemerkung macht ein genaues Studium des Autographs lohnend. Bekannt ist die (falsche) Anekdote; die sich um das Autograph gesponnen hat: nach ihr soll ein polnischer Graf hinter dem Rücken Mozarts das Quintett veröffentlicht haben (AMZ I, 289, Jahn 4. Aufl., I, 833 f. und Abert I, 1021). Tatsächlich ist ein Erstdruck ohne Mozarts Zutun erfolgt. Alle späteren Bearbeitungen des sehr beliebten Werkes sind durchaus apokryph (Hoffmeister?, Simrock, Artaria, Breitkopf, Haslinger, Monzani u. a.). Wie Mozarts eigenartiger Klanggedanke mißverstanden worden ist, zeigt der Augsburger Nachdruck (Gompart), in dem die Klavierstimme ziemlich primitiv Streichern zugedacht wird.

Das Quintett liegt uns in der Ges.-Ausg. 17, 1 vor. 1892 hat Graf Waldersee in Ges.-Ausg. 24, 59 den größten Teil des vierten Satzes Allegretto (Rondo) in der Fassung der Ersten Niederschrift mitgeteilt. Waldersee beschrieb das Autograph als 2 Blätter mit 3 beschr. Seiten. Offenbar ist es mit dem von uns oben genannten Pariser Autograph identisch, das ebenfalls aus dem Besitz Ch. Malherbe's stammt und das jetzt 4 Blätter mit 7 beschr. Seiten umfaßt. Die Niederschrift der ersten Sätze ist also später hinzugefügt worden. Waldersee vermutete damals ganz richtig: „Zweifelhaft aber ist, ob die ersten drei Sätze des Quintetts und die ersten 30 Takte des Rondo in dieser Gestalt nicht vorhanden gewesen sein sollten."

Diese erste Niederschrift, deren größter Teil ungedruckt ist, weicht in zahlreichen Fällen von der Endfassung ab. Die wichtigsten seien hier genannt:

Die beiden Takte 2/III/2—3/I/1 erscheinen in der Ersten Niederschrift als vier Takte im halben Tempo. Mozarts melodische Vorstellungskraft arbeitete also oft unabhängig vom absoluten Metrum und Tempo.

Die Stelle 3/I/2 ist nur in ihrer Grundharmonie in festen Akkorden angedeutet. Pausen, Akzente und melodische Entfaltung sind noch nicht erkennbar.

Die meisten Verzierungen der Hauptstimme sind fortgelassen. So fehlt auf 4/III/1 der charakteristische ∽

Mehrere melodische Wendungen sind in der Endfassung vereinfacht worden und erscheinen einstimmig, während die Skizze noch Terzparallelen vorsieht. Vgl. 5/III/3.

Merkwürdig ist, daß die Hornstimme in der zweizeiligen, dem Klavierauszug ähnlichen Ersten Niederschrift öfters mit Staccatozeichen versehen ist. In der Endfassung fehlt jeder derartige Hinweis. Es ist zweifelhaft, ob Mozart zur Zeit dieser Ersten Niederschrift solche Stellen schon als Hornstimme empfunden hat. In jedem Falle sprechen diese Belege dafür, daß Mozart das Horn recht spitz aufgefaßt hat. Vgl. 13/III/3 ff., 25/I/7 ff.

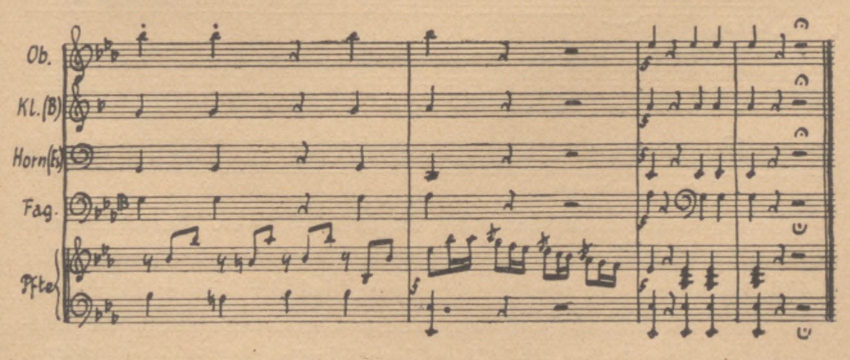
Die Tempovorzeichnung schwankt kaum. Das Larghetto erscheint in der Ersten Niederschrift als „Andante", das Rondò — Allegretto nur als „Finale".

Eigenartig ist bei dieser Ersten Niederschrift, daß die Klavierstimme ausgelassen ist. Der zweizeilige Entwurf berücksichtigt die Klavierbegleitung des Quintetts kaum, ja läßt Stellen des Klaviersolos als Pausen frei (vgl. 2/II/1, 4/I/1—2, 6/III/2—3, 11/II/3—III/1, 12/I/2—I·I/3 etc.). Dabei muß auffallen, daß die Pausen nur ungenau den Raum für die Klavierstimme angeben, die 2 Takte 4/II/1—2 werden nur durch einen leeren Takt angedeutet. Das Zwischenspiel des Klaviers 23/I/4—II/1 = 5 Takte fehlt ganz. Waldersee, der ja nur den letzten Teil dieses Autographs kannte, glaubt, Mozart habe zuerst auf besonderem Bogen die Klavierstimme des Quintetts skizziert und erst dann unsere Niederschrift hergestellt, in der das Klavier eine so untergeordnete Rolle spielt. „Bei dem besonderen Werte, den Mozart auf dieses Werk legte, ist es erklärlich, daß er die Harmonisierung der Begleitung vorläufig ohne Rücksicht auf die Führung der einzelnen Stimmen im Großen und Ganzen zu Papier brachte. In diesem Sinne ist der Inhalt der Skizze aufzufassen." Hier dürfte Waldersee irren. Denn das von ihm vermutete Autograph der Klavierstimme allein

ist bis heute nicht aufgetaucht. Die ganze Anlage des Pariser Entwurfs spricht dafür, daß Mozart dieses Quintett als echte Kammermusik auffaßte, d. h. zuerst die Bläserstimme skizzierte und erst dann sich der Klavierstimme widmete. Hätte Mozart bereits eine Klavierstimme vorgelegen, so hätte er deren Takträume kaum so ungenau bezeichnet. Auch müßte dann erwartet werden, daß unser Autograph die Klavierstimme streng fernhält, was jedoch nicht der Fall ist: an mehreren Stellen tauchen die ersten Einfälle für die Klavierstimme auf. Damit bestätigt sich Aberts Urteil über dieses Quintett in vollem Umfang: „das Klavier hat im Wesentlichen die Rolle des Begleiters" (II, 189). Die Frage ist deshalb von Wichtigkeit, weil Beethoven gerade von diesem Quintett starke Anregungen zu op. 16 (1797) empfangen hat[16]. Mozart spielte übrigens stolz dies Quintett Paisiello vor. Für die Entfaltung von Mozarts Kammerstil sind die genannten Skizzen sehr bezeichnend und ergänzen, was die Klavierbehandlung betrifft, Aberts Forschungen an der Kompositionstechnik des Meisters (II, 131 ff.).

Die zweite Niederschrift dieses Quintetts (Bibl. nat. Paris, Ms. 221) ist eine ziemlich korrekturlose Partitur. Auf dem letzten Blatt dachte sich Mozart den Schluß des Werkes knapper und weniger virtuos. Beim zwölftletzten Takt sollten bereits folgende vier Takte abschließen (1. Takt, Pfte., 6. Achtel ♮a''):

Beispiel 17:



[16] A. W. Thayer-H. Riemann, „Beethoven", 2. Aufl. Bd. II, S. 21, 46 ff.

Mit dieser Variante entfällt das unruhige „Spiel in Achteltriolen“ und jener eigenartige Bläserausklang, der wie ein „gutgelauntes Buffoensemble“ klingt (Abert II, 189). Dieser verkürzte Schluß ist in mancher Hinsicht überzeugender als die längere Druckfassung, die das Motiv etwas ins Leere treibt. In der ersten Niederschrift (Ms. 250) ist der Schluß noch nicht angedeutet, da dieses Autograph mit Takt 202 des Rondos (Ende der Kadenz) abbricht. Keine der gedruckten Ausgaben kennt diese Variante. — Der umgekehrte Fall, daß Mozart später den Schluß erweitert, ist oft nachweisbar.

Im zur selben Zeit entstandenen Trio K.V. 498 ist die Episode kurz vor Eintritt der Koda, 17/IV/3—18/I/3, im Autograph von Mozart nachgetragen (Bibl. nat. Paris, Ms. 222). Der Meister bringt hier den Hauptgedanken erneut auf höherer Stufe.

1785 und 1786 schuf Mozart seine Opera buffa „Le nozze di Figaro“. Zur Arie Nr. 6 des Cherubino „Non sò più cosa son“ findet sich (Bibl. nat. Paris, Ms. 249) ein Bruchstück, das wir erstmals g a n z bekannt machen:

Beispiel 18:

„Figaro,“ Arie Nr. 6.



Wir vergleichen in der Ges.-Ausg. die Stelle 58/I/6 ff. Mozart hat also ursprünglich diese Textzeile selbständig auskomponiert und tonal sicher abschließen lassen. Für uns ist wissenswert, daß der Meister diese malerische Szene mit Seufzern und schmerzlicher Chromatik nicht in die Endfassung übernommen hat. Bei Cherubinos Schwärmerei legte er sich Zurückhaltung auf. Für den knappen dramatischen Lauf wurde ein Einfall

von großer Schönheit geopfert. Ein ähnlicher Fall begegnete Rietz in einem Fragment zu „ogni donna mi fa palpitar" (Rev.-Ber. S. 79 und Abert II, 306). Man kann in diesen Streichungen Mozarts Absicht vermuten, die normale Rondoform zu durchkreuzen; tatsächlich malt die Zwittergestalt der gedruckten Arie[17] so recht das unruhige Sehnen Cherubinos aus. Doch bezweckte Mozart sicher mehr als eine äußere Formänderung. Wichtiger war der Fortfall der schluchzenden Motive und atemlosen Pausen. An allem sieht man, wie Mozart in dieser berühmten Arie um den reinen Ausdruck der Leidenschaft und heißen Erregung gerungen hat und wie er aller süßen Qual und Sinnlichkeit eine Grenze setzte. Solche Texte hätten manchen italienischen Buffonisten zu hohen Leistungen angespornt. Mozart ließ alle Naturbilder als Kulisse beiseite und spürte allein den verborgenen Stimmungen nach, die die dramatische Situation in ihm wachrief.

Erste Anzeichen eines Spätstils machen sich in der Skizze des Klavierkonzertes in A-dur (K.V. 488) bemerkbar (Bibl. nat. Paris, Ms. 226). Eine große Rückleitungssequenz bei 7/I/1—2 und 74/I/2—3 fiel ganz weg:

Beispiel 19:

Klavierkonzert 1786 K.V. 488

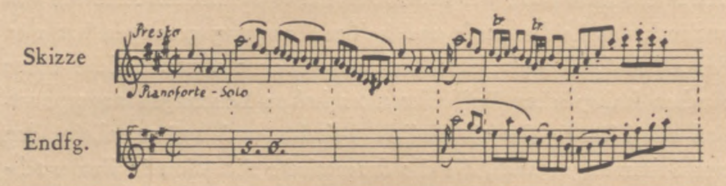


Mozart beseitigte dieses mit einem Triller schließende Melisma, denn es bedeutete keine Steigerung. Das Stilgesetz, das Abert (II, 233 ff.) aus

[17] An ihr stieß sich schon A. Oulibicheff, „Mozarts Opern", dt. übers. von Kossmaly (Leipzig 1848), S. 98 ff.

der gedruckten Fassung ableitet, deckt sich mit dieser Beobachtung[18]. Der zweite Satz ist im Autograph „Adagio", nicht „Andante" wie im Druck vorgeschrieben. Mozart bestätigt damit für seine Klavierkonzerte eine bereits am 9. (12.) 6. 1784 brieflich belegte Änderung des Zeitmaßes, eigentlich war diese Korrektur nur beim Konzert K.V. 450 zu vermuten. — Das Rondothema (III. Satz) weicht in der Skizze stark ab:

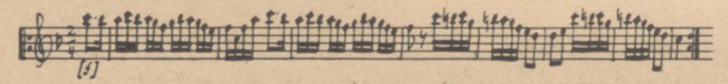
Beispiel 20:



Auch hier wurde das leichte, mit Trillern beflügelte Themenende gestrafft und seiner spielerischen Art entkleidet (29/II/7—8).

Vielleicht im selben Jahr, kaum später[19], komponierte Mozart einen anderen, ungedruckten Rondoentwurf für Orchester (Bibl. nat. Paris, Ms. 256). Die dritte Wiederkehr des Rondothemas lautete:

Beispiel 21:
Rondò 1786 [?] 3. Teil



Auch hier dürfte die flüssige Melodik schuld daran sein, daß Mozarts Interesse am Werk bald erlahmte, über 24 Takte kam er nicht hinaus. Übrigens befindet sich dasselbe Fragment im Besitz des Mozarteums (Ms. 654) in Salzburg (Köchel, Anm. zu Anh. 108). Wenn auf beiden Blättern gleichzeitig Skizzen im strengen Satz auftauchen, so wirft das ein Licht

[18] Man muß hierbei die technischen Möglichkeiten des alten Instruments einrechnen, vgl. H. Brunner, „Das Klavierklangideal Mozarts und die Klaviere seiner Zeit" (Diss. Prag, Brünn 1933), S. 12 und Fr. Blume im Mozart-Jahrbuch II (München 1924), S. 79 ff. und in Acta musicologica, 1937, S. 147 ff.

[19] Gegenüber der Ansicht von Mena Blaschitz, „Die Salzburger Mozartfragmente" (Diss. manuskr. Bonn 1926).

auf die Studien des reiferen Mozart, der ein neues Verhältnis zur Rondothematik gewann.

Für diesen „späten Mozart" sind neben den Rondos die „Tänze" wichtig, weil gerade auf dem Hintergrund solcher leichtbewegten, einfachen Gebilde die Merkmale des spröden Altersstils ins Auge fallen. Wir nennen die „Sechs deutschen Tänze" (K.V. 571), die Mozart 1789 in Wien komponiert hat. Das Werk muß uns an diesem Ort beschäftigen, weil die Ges.-Ausg. 11, 9 Stileigentümlichkeiten verschleiert. Nach dem Rev.-Ber. (Nottebohm) lag das Autograph (heute zu zwei Hälften getrennt in Nat. Bibl. Wien und Bibl. nat. Paris, Ms. 223) den Herausgebern nicht vor, sie folgten nur der Abschrift. Die wichtigsten Fehler seien hier zusammengestellt:

Die Legatobögen in der Oboe 104/II/6 und in der Flötenstimme 94/II/5 nicht autograph. — Der Legatobogen der Oboenstimme 94/II/5 fehlt in der Ges.-Ausg. — Die Legatobögen auf den 2 letzten Achteln der Oboenstimme 95/I/4, in der Flötenstimme, Oboe und Fagott 101/I/10 und 101/II/2, 4, 5, in den Bläserstimmen 97/III/7 und 99/III/5—6 nicht autograph. — Die Staccatovorschrift in der Oboenstimme 95/I/5—6 ist nicht autograph.

In den Bläsern 98/I/1 — 98/II/8 diese schwerwiegende Einstellung (Tanz Nr. 4):

Beispiel 22:

K.V. 571

Gesamtausgabe



[Fag.] Autograph

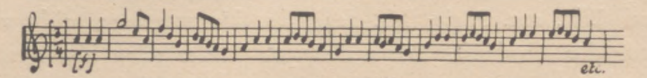
Bei NB 1 ist die Phrasierung in allen Bläserstimmen falsch. Bei NB 2 ist die Achtelfigur im Autograph in legato und staccato geteilt. Bei NB 3 zeigt das Autograph ein herrliches Wechselspiel von Flöte und Fagott. Bei NB 4 fehlt in allen Bläsern die Schlußphrasierung.

Die von Jahn-Abert für KV 571 stilistisch hervorgehobenen ,Vor-

schlagsschleifer" (II, 615) sind — wenigstens im ersten Tanz dieses Zyklus' — nach dem Autograph der Streicherpartitur strittig und fehlen dort.

Den Tanztyp des reifen Mozart verfolgen wir weiter an einer Skizze zum Adagio ma non troppo, Quintett g-moll K.V. 516 (Bibl. nat. Paris, Ms. 253). Man sieht auf den ersten Blick, daß der Entwurf nicht zum Quintett gehört, es handelt sich um einen Deutschen Tanz (ohne Bezeichnung, mehrfach angesetzt, einzeilig):

Beispiel 23:



Verfasser hält diesen Tanz für eine Studie zum Tanz Nr. 6 der Abschrift von den „6 deutschen Tänzen" K.V. 509 (Ges.-Ausg. 11, 6), die nach Mozarts eigenem Thematischen Katalog am 6. Februar 1787, also etwa drei Monate vor dem Quintett K.V. 516 entstanden sind. Die Zeitspanne ist bedeutungslos, denn wir wissen, daß z. B. der langsame Satz des Quintetts allmählich gereift ist und Mozart schon im Frühjahr beschäftigt haben kann[20]. Der genannte Tanz Nr. 6 ist ungedruckt, er findet sich als erster in der Reihe Tanz „6—10" der Abschrift (Stimmen im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien). Die Anfänge dieser Tänze 6—10 teilen bereits Nottebohm (Rev.-Ber.) und Köchel mit. Leider soll die Abschrift neuerdings im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde nicht mehr vorhanden sein. Bisher mußte die Echtheit dieser ungedruckten Tänze bezweifelt werden. Unsere Pariser autographe Skizze zu Nr. 6 spricht nun eindeutig dafür, daß die fehlende Tanzreihe von Mozart stammt. Hoffentlich läßt sich die Abschrift bald wiederfinden, dann wären uns zu K.V. 509 fünf neue Tänze geschenkt! Mozart schrieb sie für die Bälle des Prager Adels; die fünf anschließenden Tänze könnten auch erst in der Wiener Fastenzeit geschaffen sein. K.V. 509 ist der Auftakt zu den „großen Tänzen" des späten Mozart, die sich von der älteren Salzburger Tanzmusik deutlich abheben (vgl. schon Jahn, 4. Aufl. Bd. II, S. 350).

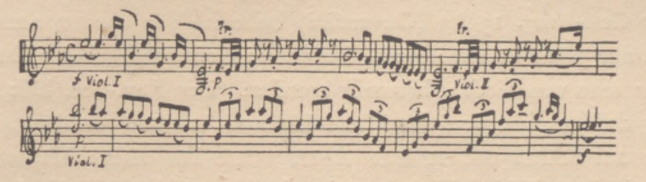
---

[20] Im genannten Skizzenblatt Paris fehlt zu Beginn des Adagio ma non troppo noch die Sordino-Vorschrift.

Zu diesem Quintettfragment, das für die Deutschen Tänze Bedeutung erlangt, sei endlich der Quintettentwurf (K.V. Anh. 82 = K III 613 b) Bibl. nat. Paris, Ms. 257, aus Mozarts letztem Lebensjahr genannt[21]. Die Skizze beginnt:

Beispiel 24:

Quintett 1791



etc.

M. Blaschitz hat ein Salzburger Gegenstück überzeugend in die Nähe des Es-dur-Quintetts K.V. 614 gerückt. Die Stimmen wirken, wie in Mozarts letztem Quintett, gedrungen, auch wenn der Grundton liebenswürdig bleibt. Vielleicht setzte Mozart hier zu einem allerletzten Quintett an, zu dessen Ausführung dem Meister die Kräfte fehlten. Daß die „tätige Aneiferung eines [unbekannten] Musikfreundes" (Wiener Zeitung 18. 5. 1793, S. 1462) nicht nur K.V. 614, sondern auch andere Kammermusik angeregt hat, bleibt wahrscheinlich. Wyzewa-St. Foix (II, 421) vermuten in diesen letzten Monaten sogar noch Bläsermusik, unter ihnen die bisher 6—7 Jahre früher datierten K.V. 410 und 411, deren breiter Beginn in der Tat unserer Quartettskizze nahe steht.

Mit diesem späten Quintett schließt sich der Kreis unserer Betrachtungen. Werfen wir endlich noch einen Blick auf das Autograph des „Don Giovanni" (K.V. 527), das, aus der mittleren Zeit des Meisters stammend, manche Einzelzüge nachträgt. Das kostbare Autograph mit den drei später komponierten Stücken „In quali", „Mi tradì" und „Dalla sua pace" ging von Andrés Erben in den Besitz der Sängerin Pauline Viardot-Garcia über, nach deren Tod wurde es dem Conservatoire Paris vermacht und befindet sich jetzt in der dortigen Bibl. nat. (Sign. Cons. 1548 $^{1-8}$). Zur Ges.-Ausg. 5, 18 liegt uns ein recht genauer Rev.-Ber., S. 90 ff. vor. Doch noch immer

[21] Ähnliche Skizze in Salzburg, Stiftung Mozarteum, Nr. 23.

müssen sich Fragen ergeben, von denen die wichtigsten hier aufgeworfen seien.

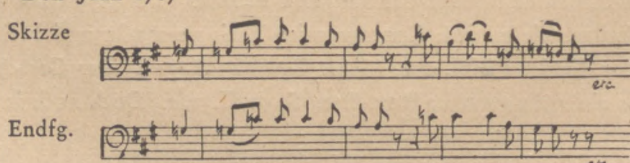
Bei der Prüfung des Autographs, das übrigens schon den Herausgebern erhebliche Probleme stellte, fallen zunächst kleine orthographische Verbesserungen von Mozarts Hand auf. So wird gelegentlich ein gis zum as (2/II/5). Solche Versehen bezeichnen die Flüchtigkeit der Niederschrift. Dennoch sind dynamische Angaben sorgfältig und eindeutig. Das pianissimo der Ges.-Ausg. 13/I/9 (Ouvertüre) halte ich für unecht; dem Autograph ist nur piano zu entnehmen. Der kurze Konzertschluß der Ouvertüre ist bisher sehr verschieden beurteilt worden. Der Rev.-Ber. hält es für möglich, daß er nicht von der Hand Mozarts stammt, sondern daß ihn Süßmayr am Schluß notiert hat. Abert nennt ihn rasch „hingeworfen", während in ihm Köchel-Einstein mit absoluter Sicherheit (S. 675) eine „wahrhaft geniale Arbeit" erblickt. Diese letzte Ansicht wird immer strittig bleiben, so dankbar wir auch dem Schicksal sind, das uns überhaupt eine Konzertfassung des berühmten Stückes erhalten hat. Das Autograph ist wirklich flüchtig gemacht, die Flöten sind nicht ausgezeichnet, Mozart schrieb „con corni", die Handschrift ist kraftlos, der Zeitmangel ist spürbar. Das graphologische Bild dieser Schlußtakte auf Blatt 14 ist sehr ungünstig.

Mozarts Instrumentierung offenbart manche aufschlußreiche Korrektur. So legt er einmal die Violinstimme um eine Oktave tiefer, um damit eine Steigerung besser wirken zu lassen (69/II/3—4). Der Kontrabaß, der bei 78/I/5 ff. streckenweise auf den einfachen Wechsel von zwei Achteln und Vierteln sowie auf von Pausen getrennte Achtel festgelegt war, wird durch die neue Figur: ♮𝅗𝅥 | ♩ ♩ belebt.

Eine bedeutende Änderung ist bei 199/II/4—200/I/2 wahrzunehmen.

Beispiel 25:

Don Juan 1787



Die Endfassung nimmt dem Sänger den weichen Phrasenschluß, es ist eine der typischen Seufzerfiguren, die bei Mozarts Entwürfen so oft der Kritik unterlegen sind. Diesen Opernteil dürfte übrigens Mozart in Prag komponiert haben, was wir dem etwas kleineren Papier entnehmen, dessen Raster die Tinte anders konserviert hat (vgl. a. K. III, S. 675). — Ein Eingriff findet sich in der 2. Szene des II. Aktes auf 200/I/2—4. Es ist das köstliche Wechselspiel zwischen Giovanni und Leporello „ah, credimi" — „se seguitate, io rido" (oh, glaube mir — sie machen mich lachen). Zuerst lautete das Autograph:

Beispiel 26:



Mozart war diese Lösung zu undramatisch, später ließ er die Stimmen besser ineinander fallen und vertiefte so den Gegensatz zwischen den Vorhaltungen des Dieners, dem es bitter ernst ist, und den lustigen Reden des Herrn, der auf alles Mahnen eingeht.

Während diese Varianten nicht bekannt geworden sind, teilt der Rev.-Ber. außer der Kurzfassung in 5, 18, Seite 368, einige Streichungen mit, deren Echtheit er bezweifelt. Diese Streichungen können jedoch nur autograph sein, auf sie sei deshalb die Aufmerksamkeit gelenkt. Zunächst entfällt die achttaktige Strecke im Schlußteil von Nr. 13 126/I/3—126/II/5. Die Achtel in den neu aneinander stoßenden Takten leiten zwanglos über. Die Tilgung ist energisch und erstreckt sich auf die ganze Seite. Die Tinte weicht etwas ab, doch zeigen z. B. die Hörner in Szene 20 bei 159/I ff. ebenfalls eine abweichende, bräunliche Färbung. Es liegt ganz nahe, daß Mozart hier die „lieblichen" Achtel gekürzt hat, so sehr mancher den Verlust bedauern mag. — Ferner sind die Takte 316/I/3—317/I/2 ausgestrichen, unverkennbar ist Mozarts Hand über der Zeile: „vi - de", er wollte also durchaus jene fünf Takte beseitigt wissen. Damit käme die Steigerung mit Sechzehntelfiguren auf „rede, du siehst mich bereit" in Fortfall. Die straf-

fende Meisterhand dürfte nicht gezögert, sondern kurz nach der Niederschrift zugegriffen haben. Endlich ist der Teil 319/I/2—5 ausgestrichen, wobei wiederum weibliche Endungen unterliegen. Man mag diese Streichungen ästhetisch werten wie man will, da der Meister sie gewünscht hat, kann man sich ihrer nicht verschließen. Ein bestimmter späterer Anlaß ist nicht auszumachen. Denn die Ariensätze, die Mozart Ende April — laut seinem thematischen Katalog — kurz vor der Aufführung einschob, waren Zugeständnisse an die Cavalieri und den Tenoristen Morella, auch gab er dem lachlustigen Publikum nach (man denke an das Buffoduett „Per queste tue manine"). Sie haben nichts mit den genannten Eingriffen zu tun. Und nach der ersten Aufführung, deren Erfolg mäßig war, ist die Streichung nicht zu begründen. Es wäre weit gefehlt, hier eine Korrektur des Textes zu vermuten, die ihm die klugen Kritiker nahe legten (Proben s. Abert II, 430 ff.). Da auch der mit der Streichung bewirkte Zeitgewinn unerheblich ist, bleibt nur die eine Lösung, daß Mozart schon bei der Niederschrift die Kürzung vollzogen hat und daß es innere Gründe waren, die ihn dazu bestimmten. Über diese charakteristischen Änderungen sind bisher keine Hinweise gegeben worden[22], obwohl schon Jahn im „Figaro" auf ähnliche Eingriffe gestoßen ist (2. Aufl. Bd. II, Anh. S. 46 f.).

Mozarts Musik ist seit 150 Jahren mit Glanz umgeben. Während die Welt längst ihr Idealbild von dieser Kunst hat, bleibt es der Forschung unbenommen, kleine Einzelheiten nachzutragen. Jeder Fetzen Papier, von der Meisterhand beschrieben, wird zum kostbaren Dokument. Man mag jene Methode, die sich so dem klassischen Werke nähert, einseitig nennen. Doch: „Mit welchem Blick und von welcher Seite wir auch Mozart anschauen mögen, immer tritt uns die echte, reine Künstlernatur entgegen, erfüllt von der unversiegbaren Liebe, die keine Freude und Befriedigung kennt als im Hervorbringen des Schönen, beseelt von dem Geist der Wahrheit, der allem, was er ergreift, den Odem des Lebens einhaucht, gewissenhaft in ernster Arbeit, heiter in der Freiheit des Erfindens" (Jahn II, 585).

---

[22] J. Tiersot, „Don Juan" (Paris 1931), E. Dent, „Mozart's Operas" (London 1913), Fr. Chrysander in V, f. Mw. IV (188) u. a.

Adagio in h-moll

(K. V. 540)

Von Bernhard Fischer

Ein langer Zug mollverschleierter Gestalten schreitet durch die Welt Beethovens; allein schon unter den 32 Klaviersonaten sind es deren neun. C-, f- und d-moll — das sind die Klänge, in denen er seine gewaltigsten Gedanken aussprach. Und es scheint, der Geist der Coriolan-Ouvertüre und der Fünften Sinfonie habe bereits den Knaben angeweht, als er, elfjährig, für seine erste Komposition, die Marschvariationen, die Tonart ergriff, die ihm zum Schicksal werden sollte.

Unter den mehr als 600 Werken Mozarts, die das Köchel-Verzeichnis aufführt, stehen nur 33 in Moll, darunter 12 bzw. 8 im Beethovenschen c und d. Die übrigen 13 verteilen sich auf a-, e-, h-, f- und g-moll.

Die Enge des Mozartschen Mollbezirks wird allgemein ohne Verwunderung hingenommen, — stimmt sie doch gefällig überein mit der immer noch umlaufenden Meinung, Wesen und Werk des Meisters erklärten sich restlos aus der Welt des zwar sterbenden, aber dennoch bezaubernd lächelnden Rokokos, seine Musik also sei teils heiter, teils wehmütig versonnen, teils beides zugleich. Diejenigen Tondichtungen aber, die offenbar weder das eine noch das andere sind, das Andante der Don-Giovanni-Ouvertüre und das Requiem, beide in d-moll: — nun, dieses nehme eine weithin sichtbare Sonderstellung ein, und die schaurige Einleitung der Ouvertüre sei doch wohl mehr dem steinernen Gast als dem Herzen des Komponisten zu danken, auch werde sie ja nach nur 30 Takten von einem quicklebendigen Alla breve in Dur hinweggefegt. Alle übrigen Mollstücke Mozarts, so meint man, vermöchten erst recht nicht, das strahlende Bild des Apolliniers zu trüben. Sie stünden zwar auf gleicher Rangstufe mit ihren so viel zahlreicheren Dur-Schwestern, redeten aber im wesentlichen

dieselbe Sprache wie die ein wenig elegisch angehauchten unter ihnen, und selbst Robert Schumann hat die Große g-moll-Sinfonie eine griechisch schwebende Grazie genannt. Mit den Werken des „weichen" Tongeschlechts glaubt man um so leichter fertig zu werden, als man sie kaum kennt, ausgenommen etwa die genannte Sinfonie und die c-moll-Klaviersonate mit der vorangestellten Fantasie oder die in a-moll.

Wird man aber nicht stutzen, wenn man gewahr wird, daß 24 der Moll-Werke in Mozarts zehn letzten Jahren, in den Jahren der Vollreife geschrieben wurden und daß sie alle (ausgenommen vielleicht die Klavierfuge in g-moll) von höchstem Werte sind? Und auch unter den 9 früheren Stücken stehen recht bedeutende: die Kleine g-moll-Sinfonie (K.V. 183), ein Streichquartett in d (K.V. 173), die Klaviersonate in a (K.V. 310), die eine der beiden Violinsonaten in e (K.V. 304).

Dies aber ist die Wahrheit über Mozart: Ein und derselbe ist er überall, wo er sich äußert; doch damit uns seine gewaltige Einheit überhaupt faßlich werde, mußte er sich — so wollte es sein Dämon — in vier Erscheinungsformen darstellen. Da ist zuerst die wienerische Welt des sprühenden Frohsinns: Redoutenbälle, Kegelbahnen, Kaffeehäuser, Praterspaziergänge, neckende Briefe und Konstanze. Zum zweiten wird romantisch geschwärmt und innig geschwelgt, und dabei fühlt man schon die Gebrechlichkeit alles Schönen und Zarten. Aber drittens ist er ein Mann wie einer, ritterlich und kühn, der „ein ganzes Feuer im Leibe und Zittern an Händen und Füßen empfindet vor Begierde, den Franzosen immer mehr die Deutschen kennen, schätzen und fürchten zu lernen"; auch geht er nie von seiner Überzeugung ab: „Das Herz adelt den Menschen; und wenn ich schon kein Graf bin, so habe ich vielleicht mehr Ehre im Leibe als mancher Graf."

So weit wohl mochten Mozarts Zeitgenossen ihn begreifen. Sie bemerkten jedoch nicht, daß aus so vielen Werken, die augenscheinlich einer der drei genannten Welten zuzurechnen sind, auch die vierte Erscheinungsform ihres Schöpfers verschleierten Auges hervorblickt; und konnten sie ein solches allzudeutliches Aufblitzen einmal nicht übersehen, wie in der querständigen Einleitung des C-dur-Streichquartetts K.V. 465, so wiesen sie es als seltsam und „falsch" zurück. Auch wenn Mozarts edelste Gestalt

fast unverhüllt unter ihnen wandelte, wollten und konnten sie sie nicht erkennen. Es war vielmehr so, daß er seine geheimnisschweren Moll-Dichtungen nur für sich schrieb und daß sie als einzigen Vertrauten ihn selbst hatten, und sie waren es, die seinem Herzen zunächst ruhten. Sie sind ganz er selbst, sein Allerinnerstes. Aber er selbst ist, wenn alle Schalen des Tages von ihm abgefallen sind, wenn Konstanze längst zur Ruhe gegangen ist und er einsam in der Mitternacht zurückblieb — er ist die Weltseele. Und diese lächelt nicht: die Fragwürdigkeit des von Not und Tod bedrohten Menschendaseins ist der einzige Gegenstand ihres Sinnens.

Also schrieb der dreißigjährige Mozart an seinen Vater: „Da der Tod (genau zu nehmen) der wahre Endzweck unseres Lebens ist, so habe ich mich seit ein paar Jahren mit diesem wahren, besten Freunde des Menschen so bekannt gemacht, daß sein Bild nicht allein nichts Schreckendes mehr für mich hat, sondern recht viel Beruhigendes und Tröstendes."

Diese Worte sind der Schlüssel zu Mozarts Beichten in Moll, die zum Teil allerdings auch die Vorstufen jener Ergebenheit und Todesbereitschaft Klang werden lassen: Schmerz und Leidenschaft und Verzweiflung, Trauer und Trotz und Hader mit dem Geschick. Aber auch die herbsten dieser Stücke sind frei von den häßlichen Schlacken des Irdischen, alles Stoffliche hat sich im Feuer der klaren Seele des Künstlers verflüchtigt.

So aber erklärt sich uns der geringe räumliche Umfang des seelisch so weiten Mozartschen Mollbereichs: Von dem armen, gehetzten Privatmusiklehrer und Kaiserlichen Kammerkompositeur forderte man so viele Contretänze, Menuette und Teutsche, Divertimenti und Konzerte für mancherlei Soloinstrumente, daß er nicht oft sich dem hingeben konnte, was vor allem seine Sendung war. Genauer gesprochen: er stand wohl immer unter dem Zwang dieser Sendung — auch wenn er Billard spielte oder Märsche erfand; während aber die Märsche und der „Titus" aufgeschrieben werden mußten, weil die bürgerliche Existenz es gebieterisch verlangte, bestand diese ungeliebte Nötigung für die Seelenbekenntnisse nicht.

Mozarts Moll hat etwa folgende Provinzen: In c-moll begehrt er kämpferisch gegen das Schicksal auf wie Beethoven, in a und e singt er die Klage über Verlieren und Vergehen, f-moll ist die Finsternis und Öde. Die Bitternis des Herzens und der tragische Verzicht quellen aus dem

d-moll, und in g, dem urtümlich Mozartschen Moll, wühlt und rüttelt die knirschende Leidenschaft.

h-moll ist das Kleid der Mystik Johann Sebastian Bachs. Beethoven hat diese Tonart nur einmal flüchtig berührt: in einer koboldhaft rumpelnden Bagatelle. Von Mozart gibt es ebenfalls nur ein h-moll-Stück[1]: ein Adagio für Klavier, Nr. 540 des Köchelschen Verzeichnisses. Auch sonst steht dieses Werk nicht in Reih und Glied mit vielen. Es gehört zu den wenigen Instrumentalkompositionen des Meisters, die nicht in den Ring einer kammermusikalischen Mehrsätzigkeit eingefügt sind. Lenken sie schon durch diese Verwaistheit die Aufmerksamkeit auf sich als auf etwas Besonderes, so noch mehr durch ihre Reife — sie entstammen alle der letzten Schaffensperiode — und durch die abseitige Eigentümlichkeit ihres Gehalts. Dieses Adagio, das Rondo K.V. 511, die Gigue K.V. 574, das Menuett K.V. 355: jedes dieser Gedichte ist eine Welt für sich, — gemeinsam ist ihnen nur die wie mit Menschenzungen redende Chromatik.

Unser Adagio ist eine der herrlichsten Blüten des Mozartschen Genius. Es wurde niedergeschrieben am 19. März 1788, ein halbes Jahr nach der Entstehung des „Don Giovanni“, zu dem es den resignierenden Epilog spricht. Aber vier Monate später schleuderte eine neue Woge der Leidenschaft die Große g-moll-Symphonie ans Licht.

1788 ist ein Jahr überreicher Ernte von goldnen Früchten: es ist vor allem das Jahr der drei „großen“, letzten Sinfonien; es zeitigte außerdem das Krönungskonzert, drei Klaviertrios, das Allegro und Andante K.V. 533, das Adagio für Streichquartett K.V. 546, das Divertimento K.V. 563, ferner 14 Kanons und 32 Tänze: — nach der 3. Auflage des Köchel 51 Nummern. Seltsam nehmen sich die winterlich düstere g-moll-Symphonie, das eigenbrötlerische Klavier-Allegro mit dem tiefschürfenden Andante (K.V. 533) und das geheimnisvolle Quartett-Adagio inmitten der übrigen funkelnden Gestalten dieses Jahres aus. Aber auch sie sind nicht

---

[1] Unberücksichtigt bleibt hier die Frage, ob Mozart die Tonart h-moll für zweite Sätze kammermusikalischer Werke benutzt hat, da es ja immer der erste Satz ist, der den Charakter eines Werkes bestimmt. Meines Wissens ist K.V. 285 das einzige Opus, das als zweiten Satz ein Adagio in dieser Tonart enthält.

eines Geschlechts mit unserm h-moll-Satz. Dieser weiß nichts von den Wirrnissen der Sinfonie, nichts von der kontrapunktischen Härte des F-dur-Allegros und des B-dur-Andantes, nichts vom Pathos und der Müdigkeit der Einleitung zur Quartettfuge. Oder doch: er weiß wohl davon, aber er hat all das überwunden, er meditiert nur weise darüber. In h-moll also sieht Mozart die Welt von seinem höchsten Standort aus.

Das Adagio in h-moll ist ein frei aus dem Herzen strömender Erguß der Phantasie: Der nachdenklich behutsame Gedanke des Anfangs wird schon im zweiten Takt abgebrochen, verliert sich, wird mitten im Wort verworfen, und mit einem Willensruck wendet sich im dritten Takte der Grübler etwas anderem zu, das er jedoch bereits im selben Takt schon wieder müde anzweifelt: — das ist das Gebaren eines musikalischen „Capriccios". Um so erstaunter ist man, wenn man dann aus diesem tastenden Beginn den regelrechten Bau eines Sonatensatzes sich entwickeln sieht. Echt Mozart: strengste Form auch bei schweifender Freiheit des Gefühls.

Dieses ist der Grundriß des Gebäudes:

I. Themenaufstellung . . . . 21 Takte
- a) 1. Thema in h-moll — 10 Takte,
  davon die 4 letzten als Überleitung
- b) 2. Thema in D-dur — 11 Takte,
  davon die 3 letzten als Schlußgruppe

II. Durchführung . . . . 13 Takte

III. Reprise (wörtlich wie I) . . . . 17 Takte
- a) 1. Thema in h-moll — 6 Takte
  (Die 4 überleitenden Takte von I a fehlen,
  weil jetzt h-moll beibehalten wird.)
- b) 2. Thema in h-moll — 11 Takte,
  davon die 3 letzten als Schlußgruppe

IV. Coda in h-moll (3 Takte) und H-dur (3 Takte) . . 6 Takte

Etwas Übersichtlicheres, Simpleres und Schulgerechteres als diesen Plan kann es nicht geben. Das Ganze ein winziger Mikrokosmos von 57 Takten, aber in ihm spiegelt sich das Weltall.

Diese Musik ist Philosophie in Tönen, — etwa im Sinne Schopenhauers: nur der Philosoph und der schaffende Tonkünstler können das „Ding an sich“, d. h. den Wesenskern alles Seienden, den „Willen zum Leben“, erschließen, jeder auf seine Weise. Mozart war nichts weniger als ein abstrakter Denker, ein Mann der Begriffe, geschweige ein Systematiker. Einige Sätze Schopenhauers umschreiben treffend seine Art. Mehr allgemein: „Der Musiker stellt in der unmittelbar verständlichen Sprache der Töne das innerste Wesen der Welt dar . . . Die Musik ist das Abbild des Willens selbst: deshalb eben ist ihre Wirkung so sehr viel mächtiger und eindringlicher als die der anderen Künste: denn diese reden vom Schatten, sie aber vom Wesen.“ Folgender Ausspruch des Mozartverehrers aber scheint geradezu auf den Meister gemünzt zu sein: „Der Komponist spricht die tiefste Weisheit aus, in einer Sprache, die seine Vernunft nicht versteht; wie eine magnetische Somnambule Aufschlüsse gibt über Dinge, von denen sie wachend keinen Begriff hat.“ Und schließlich: „Das unaussprechlich Innige aller Musik, vermöge dessen sie als ein so ganz vertrautes und doch ewig fernes Paradies an uns vorüberzieht, so ganz verständlich und doch so ganz unerklärlich ist, beruht darauf, daß sie alle Regungen unseres innersten Wesens wiedergibt, aber ganz ohne die Wirklichkeit und fern von ihrer Qual.“ Derart „rein angeschaut“, so meint Schopenhauer dann noch, gewähre das Dasein mit all seinen Leiden ein „bedeutsames Schauspiel“, doch der Künstler, der nicht müde werde, es zu betrachten und darstellend zu wiederholen, „trägt derweilen selbst die Kosten der Aufführung jenes Schauspiels“. Ja, auch Mozart trug diese Kosten, ungeheuer war die Summe, die er zahlte, — aber das darf uns hier nicht kümmern.

Wenn nun das Werk des Musikers auch nicht die Wirklichkeit vor uns hinstellt, so ist es dennoch nicht von ihr durch einen Schnitt gänzlich abgetrennt. Dafür zeugt unser unausrottbarer Drang, uns absolute Musik zu „deuten“. Auch hierin soll uns der Philosoph stützen: „Die Musik ist, wenn als Ausdruck der Welt angesehen, eine im höchsten Grad allgemeine Sprache. Ihre Allgemeinheit ist aber keineswegs jene leere Allgemeinheit der Abstraktion, sondern ganz anderer Art, und ist verbunden mit durchgängiger deutlicher Bestimmtheit . . . Wir verstehen sie, in dieser abgezogenen Quintessenz, vollkommen. Hieraus entspringt es, daß unsere

Phantasie so leicht durch sie erregt wird und nun versucht, jene ganz unmittelbar zu uns redende, unsichtbare und doch so lebhaft bewegte Geisterwelt zu gestalten und sie mit Fleisch und Bein zu bekleiden, also dieselbe in einem analogen Beispiel zu verkörpern."

Goethe sagte zu Eckermann, Mozart hätte den „Faust" komponieren müssen, und so sei es uns unverwehrt, bei den Klängen des h-moll-Adagios die Gestalt des Doktors, wie er in der Waldhöhle sitzt, vor uns aufsteigen zu lassen und ihn sprechen zu hören:

> Erhabner Geist, du gabst mir, gabst mir alles,
> Warum ich bat. Du hast mir nicht umsonst
> Dein Angesicht im Feuer zugewendet.
> Gabst mir die herrliche Natur zum Königreich,
> Kraft, sie zu fühlen, zu genießen. Nicht
> Kalt staunenden Besuch erlaubst du nur,
> Vergönnest mir, in ihre tiefe Brust,
> Wie in den Busen eines Freunds, zu schauen.

Doch wir sind nicht an diese Szene gebunden. Unsere Phantasie kann bei Mozarts Musik den zweifelsüchtigen Gottsucher in seiner Ganzheit umfassen. — Mit der Frage nach dem Sinn der Welt hebt unser Stück an. Wir kennen diese Tonfolge: am Anfang des Andantes der Jupitersinfonie schwingt sie sich in edler Würde empor, im Finale der Beethovenschen Fünften jubelt sie die Glückseligkeit des Sieges, hier wie dort in Dur, und in beiden Fällen fließt sie schlank und unangefochten dahin. Anders im h-moll-Adagio: vorsichtig witternd erhebt sie sich aus gespannten Gefühlen und Gedanken, in Tonwiederholungen stockt sie, und kaum begonnen, erfährt sie schmerzlich den schrill dissonierenden Sforzato-Widerstand der Welt, worauf sie alsbald flügellahm in sich zusammensinkt. Diese Frage ist die Urzelle des mitternächtigen Monologs: dreizehnmal wird sie aufgeworfen, in 57 Takten dreizehnmal, darunter nur viermal in Dur.

Nach dem so schnellen Scheitern dieses Anlaufs versucht der Grübler, das Geheimnis mit kühnem Synkopen-Zugriff gewaltsam zu enthüllen (3. Takt): „Im Anfang war die Kraft!" Fehlgegriffen: dem Forte hängt sich ein lähmendes Piano an. Geschlagen: Melodie und Baß gleiten mutlos

abwärts, auf der Dominante bleibt alles in der Schwebe (I, 6)[2]. Es hilft nichts, die Eingangsfrage muß erneut gestellt werden, aus düsterer Tiefe heraus. Dann nochmals der Griff der Kraft, jetzt nicht wie vorher in fallender, sondern trotzig in steigender Sekundenfolge; aber er versagt diesmal schon in sich selbst: nur e i n Forte-Ton, dann sogleich verzagtes Piano (I, 9). Faust läßt Denken und Tat einstweilen auf sich beruhen: wiederum Abbrechen auf der Dominante (I, 10), — aber es ist die von D-dur, und also wendet er sich freundlicheren Bildern zu.

Das zweite Thema (I, 11) schnellt stählern aus der Fülle der eignen Brust empor: das ist der Mann, der trotz allem seinen Wert kennt. Und es fällt uns angesichts des Gegensatzes zwischen dem ersten und dem zweiten Thema abermals Schopenhauer ein: „Je deutlicher einer sich der Hinfälligkeit, Nichtigkeit und traumartigen Beschaffenheit aller Dinge bewußt wird, desto deutlicher wird er sich auch der Ewigkeit seines eigenen innern Wesens bewußt, weil doch eigentlich nur im Gegensatz zu diesem jene Beschaffenheit der Dinge erkannt wird.“ Um aber die beglückende Gewißheit ungetrübt auszukosten, müßte der Mann nicht Faust sein. Auch hier noch umflügeln ihn warnend die Schattenbilder seiner Ohnmacht, umwimmeln ihn alsbald gleich Fledermäusen: die ins Seufzende verzerrten Sekundenschritte der Kraft, die sich zu Schlangenlinien zwei- und dreistimmig ächzender Chromatik dehnen (I, 11—14).

Er hilft sich instinktiv mit seiner Lieblingsgeste, die mit unwirschen Schlägen des verminderten Septakkords die Quälgeister verscheucht und im Sekundakkord in die Gebärde der Sehnsucht nach Frieden hinschmilzt (I, 15). Und nun atmet er frei milde, süße Luft, Freude und Glücksgefühl durchrieseln ihn (I, 15—21), und er spricht:

Du führst die Reihe der Lebendigen
Vor mir vorbei und lehrst mich meine Brüder
Im stillen Busch, in Luft und Wasser kennen . . .
Und steigt vor meinem Blick der reine Mond
Besänftigend herüber, schweben mir

---

[2] Die römischen Ziffern bezeichnen die entsprechenden Abschnitte des oben entworfenen Planes, die arabischen die Takte des betreffenden Abschnitts.

Von Felsenwänden, aus dem feuchten Busch
Der Vorwelt silberne Gestalten auf
Und lindern der Betrachtung strenge Lust.

Bei all dem ist jedoch die Frage aller Fragen nicht vergessen, nur lieblich verhüllt ist sie, zugedeckt von den Wonnen der schimmernden Gegenwart: leise und ins Dur gewendet klingt ihr Anfang im Baß auf und wird fast übermütig vom silbernen Echo nachgeäfft (I, 19).

Aber mit derselben unmutsvollen Geste, die die bösen Geister verjagte, werden plötzlich die hellen Gestalten hinweggewischt (I, 21), mit nichten sagt er zum holden Augenblick: „Verweile doch, du bist so schön," und vor dem Weltflüchtling steht wieder die Urfrage, vorläufig noch nicht quälend, sondern in sachlich ruhigem G-dur (II, 1). Doch sein Denken lotet in noch tiefere Schichten denn zuvor:

Und wenn der Sturm im Walde braust und knarrt,
Die Riesenfichte stürzend Nachbaräste
Und Nachbarstämme quetschend niederstreift
Und ihrem Fall dumpf hohl der Hügel donnert,
Dann führst du mich zur sichern Höhle, zeigst
Mich dann mir selbst, und meiner eignen Brust
Geheime tiefe Wunder öffnen sich.

Es kann nicht ausbleiben: abgründig und peinigend wird sein Grübeln. Er weicht keiner Folgerung aus, er will nicht den Blinden spielen; unerbittlich stellt er „die Ewigkeit seines eigenen innern Wesens" (I, 11) der Schicksalsfrage (I, 1) gegenüber (II, 1—8). Er betrachtet sich selbst mißtrauisch von allen Seiten, kehrt das stählern aufschnellende Motiv seines Stolzes um (II, 3, 4, 7, 8). Die sich anklebenden karikierten Sekundenschritte der Kraft stöhnen in untersten Baßregionen, sinken ins Bodenlose, verdoppeln sich martervoll (II, 4—5), wodurch eine Verschiebung der Takteinteilung bewirkt wird und die Logik der Gedankengänge ins Wanken gerät (II, 5), bis die Verdoppelung abermals auftritt (II, 9) und so schließlich alles wieder ins Gleiche kommt (II, 10). An jenen beiden Stellen, wo die Sekunden in vier lastenden Viertelnoten chromatisch tiefer und

tiefer bohren, stößt der weltverlorene Denker bis zum Mittelpunkt des Daseins hinab. Schauerlich hintergründige Harmonien, unbeständig, enharmonisch vieldeutig, ein chaotisches Wallen, Gleiten und Weben: schwarze Finsternis, nirgends ein Halt, Moll und nichts als Moll: fis, g und c. Knirschend reiben sich frei einsetzende Baßvorhalte mit dem gleichzeitigen Ton ihrer Auflösung (II, 11 und 13). — Nur 13 Takte währt diese Durchführung — aber welche Takte! Und man fragt sich: Wie konnte dieses todumwitterte Gedicht erblühen zwischen dem strahlenden Krönungskonzert und dem jugendfrohen E-dur-Klaviertrio, die seine nächsten zeitlichen Nachbarn sind (K.V. 537 und 542)?

Aber trotz der Furchtbarkeit des Gemäldes verläßt uns nie die tröstliche Gewißheit: wir sind gut behütet in Mozarts Reich der Klarheit und Form. In diesem Adagio ist auch nicht der Schmerz selbst dargestellt, wie in dem nur zehn Monate älteren Streichquintett K.V. 516, es wird nicht mit dem Gram gespielt, der wie ein Geier am Leben frißt, — das Leiden wird nur betrachtet, und zwar mit der Weisheit des Heiligen.

In allem Graus aber steht der Kämpfer aufrecht, fest behält er sein Ziel im Auge, starken Herzens steuert er zum h-moll zurück. Stufenweise, über g- und a-moll (II, 10—13), ringt er sich zu ihm hinauf, dabei zweimal hintereinander atemlos die ihn folternde Frage stellend, ohne dem Schicksal auch nur die Zeit zu einer Antwort zu lassen. Und nach einem schweren Aufatmen und einer kurzen Pause der Erschöpfung (II, 13) wird endlich der Durchbruch nach der Grundtonart erreicht, Faust beginnt furchtlos, den Kreis der Gedanken nochmals zu durchlaufen: die Reprise hebt an (III, 1).

Sie ist eine genaue Wiederholung der ersten Abteilung. Nur zwei Abweichungen weist sie auf. Die erste ist an sich nichts Auffälliges, es ist — nach dem selbstverständlichen Fortfall der vier Überleitungstakte — die Transponierung des zweiten Themas nach h-moll (III, 7), wie die Gesetze der Form sie befehlen. Da es aber Faust ist, dessen Wesen wir mit erlaubter Willkür in dieser Musik entfaltet zu sehen glauben, so ist uns diese Transposition nicht bloße Gesetzeserfüllung, sondern bedeutsame Vervollständigung seines Bildes. Das Motiv der stolzen Gewißheit in Moll — das ist wohl dieselbe Persönlichkeit noch, aber es ist ihre „zweite Seele",

die wir erblicken; das ist die Lebensgier des Don Giovanni, dessen Geist, wie schon gesagt, unser Adagio sichtlich beschattet, das ist Fausts Alter ego:

> O daß dem Menschen nichts Vollkommnes wird,
> Empfind ich nun. Du gabst zu dieser Wonne,
> Die mich den Göttern nah und näher bringt,
> Mir den Gefährten, den ich schon nicht mehr
> Entbehren kann, wenn er gleich, kalt und frech,
> Mich vor mir selbst erniedrigt und zu nichts
> Mit einem Worthauch deine Gaben wandelt.

Die zweite Abweichung betrifft nur einen Takt: Wo in I ein Blumengewinde doppelschlägiger Zweiunddreißigstel aus blauer Luft erdwärts schwebt (I, 18), da schießt hier (III, 14) die C-dur-Fanfare des neapolitanischen Sextakkords steil in die Höhe, und zwar in Triolen, die das bisherige rhythmische Gefüge triumphierend umstürzen und so die Ausdruckskraft ihrer Verkündigung erhöhen. Die Botschaft aber lautet: Der Sieg ist dir gewiß. Es spricht der „Herr“ des Prologs:

> Wenn er mir jetzt auch nur verworren dient,
> So werd ich ihn bald in die Klarheit führen.

In der kurzen Coda (IV), nur 6 Takte lang, läßt uns Wolfgang Amadeus auch noch diesen beseligenden Aufschwung erleben. Es ist eine ganz andere Welt, in die wir jetzt schauen, es ertönen Klänge, die bisher unser Ohr nicht berührten. Die letzte schmerzliche Erinnerung, die aus der abwärts gleitenden chromatischen Leiter aufzuckt, wird dreimal durch dunkles Raunen beschwichtigt (IV, 1—4). Und dann setzt der Wanderer, der so lange durch die Dunkelheit geirrt ist, zum erstenmal den Fuß in das gelobte Land des himmlischen H-dur (IV, 4), und alles Sehnen ist gestillt. Er ist in den Frieden eingegangen. Es ist, wie es Schopenhauer sagt: „Die Welt verschwindet; hingegen der innere Kern des Ich, der Träger und Hervorbringer jenes Subjekts, in dessen Vorstellung allein die Welt ihr Dasein hatte, beharrt. . . . Keinen Ort gibt es, wo er nicht wäre, kein Wesen, in welchem er nicht lebte, da das Dasein nicht ihn trägt, sondern er das Dasein.“ —

Wir scheiden vom h-moll-Adagio mit dem Glücksgefühl, dem Schauspiel der Entfaltung eines Organismus beigewohnt zu haben. Nicht nur, daß die Keime, die im Mutterschoß des ersten Teiles ruhen, sich in der Durchführung gemäß den ihnen innewohnenden Lebensgesetzen entwickeln, — darüber hinaus sind alle Glieder des ebenmäßigen Gebildes sinnvoll ineinander gefügt und miteinander verwoben:

Wie alles sich zum Ganzen webt,
Eins in dem andern wirkt und lebt!
Wie Himmelskräfte auf und nieder steigen
Und sich die goldnen Eimer reichen!

Ton um Ton, Takt um Takt erwachsen auseinander. Eine Harmonie gebiert die andre, jedes Thema ist Mutter des folgenden. Jedes ist eine in sich ruhende Gestalt, aber ebenso zarte wie deutliche Züge lassen die Familienähnlichkeit aller Melodien aufleuchten. Die Frage des Anfangs mahnt leise unter den klingenden Ranken der Schlußgruppe; zu drei Tönen zusammengezogen, ergibt sie die akkordische Gebärde des unwirschen Beiseiteschiebens; die Schritte der kleinen Sekunde in I a kehren eigensinnig wieder in I b und werden zu höchster Eindringlichkeit gesteigert bei ihrem dreimaligen, nur durch Achtelpausen getrennten Erscheinen am Abschluß der Reprise (III, 17 und IV, 1); die wuchtigen Schläge der Geste des Unmuts treten in I an zwei entscheidenden Stellen auf. Gespenstisches Schwanken kühner Harmonien schafft dem ganzen Werk seine eigentümliche Atmosphäre, und durch alle seine Adern rinnt der „ganz besondre Saft" einer äußerst subtilen Chromatik.

Was Goethe vom „Don Giovanni" sagte, das gilt in vielleicht noch höherem Grade von unserm Adagio: „Eine geistige Schöpfung ist es, das Einzelne wie das Ganze aus e i n e m Geiste und Guß und von dem Hauche e i n e s Lebens durchdrungen, wobei der Produzierende keineswegs versuchte und stückelte und nach Willkür verfuhr, sondern wobei der dämonische Geist seines Genies ihn in der Gewalt hatte, so daß er ausführen mußte, was jener gebot."

Das „Agnus dei" in Mozarts Requiem

Seine ganzheitliche Raumstruktur

Von Bernhard Martin

„Εἶδος ἐν ὅλου" (Platon).

„Das ganze Wesen ist zusammengeboren."
(Kurt Riezler).

„Jedes echte Kunstwerk ist Symbol einer durchgeformten zeitlosen Ganzheit", über deren Idealgestalt letzten Endes „nur ein System der Metaphysik den Verstand befriedigende Auskunft geben kann"[1]. Der empirischen Wissenschaft ziemt auf diesem Felde des ordnungsmonistischen Ideals, der Ganzheit, angemessene Bescheidenheit. Einigermaßen günstige Aussichten eröffnen sich aber der Kunstwissenschaft in der Aufdeckung von Teil- und Sonderganzheiten[2], deren Schau die Grundlage jeder stil- und strukturkritischen Untersuchung bilden sollte, und es ist nicht zuviel behauptet, daß die gesamte Kunstkritik ohne voraufgehende Schau von ganzheitlicher Ordnung überhaupt unmöglich ist. In der Musikwissenschaft zeigen sich Folgen des Mangels ganzheitlicher Betrachtung in der Unvereinbarkeit der Ergebnisse vieler Veröffentlichungen, die aus der Vorstellung von Aggregation entstanden sind mit solchen aus dem Bereich der Evolution. Die auf der Grundlage monistischer Ordnung gegründete Werkuntersuchung jedoch ermöglicht ein so sicheres Urteil, daß man sogar aus einem Fragment das Ganze konstruieren kann[3].

In der Musik ist es das naturalistische Gebiet der Tonraumgestaltung, das sich als erstes der sonderganzheitlichen Betrachtung darbietet, und die

---

[1] F. Krueger, Das Problem der Ganzheit, Blätter für Deutsche Philosophie, Bd. 6, S. 119.

[2] H. Driesch, Das Ganze und die Summe, Leipzig 1921.

[3] „Wie Cuvier aus einem Knochen das ganze Tier konstruierte" (Schopenhauer, Parerga und Paralipomena, Kap. VIII).

Verwirklichung der tonräumlich ganzheitlichen Ordnung ist geradezu ein Gütezeichen für die Komposition und den Komponisten, so daß es unverständlich bleibt, warum dieses Kriterium, das seit der Renaissance für alle großen Meister als verbindlich nachgewiesen werden kann[4], bei der Beurteilung zeitgenössischer Komponisten nicht mit zugrundegelegt wird. Zweifellos hat doch die Forderung nach sonderganzheitlichen Strukturzusammenhängen überzeitliche Geltung. Darum mußten sich unsere bei J. S. Bach gemachten Erfahrungen auch bei Mozart bestätigen. Es war aber auch da wieder das Fragment, das sich zur Erprobung des Ganzheitsbegriffs empfahl. Und so führte der Weg der Untersuchung von Bachs „Kunst der Fuge"[5] über das letzte Fugenfragment[6] zum „Requiem" von Mozart.

In Mozarts Requiem versprach neben dem „Lacrymosa"[7] vor allem das „Agnus dei" für die Lösung des Echtheitsproblems einen wertvollen Beitrag zu liefern, weil hier die Wiederaufnahme des mittleren und letzten Teiles aus der ersten Requiemnummer einen Vergleich der beiden Ecksätze, des „Requiem aeternam" und des „Agnus dei", untereinander in bezug auf ihr tonräumliches Gesamtbild nahelegten. Bei Beginn unserer Untersuchungen zum „Agnus dei" standen nun freilich ganz andere Erwartungen im Vordergrunde des Interesses als diejenige Erkenntnis, die als letztes Ergebnis gewonnen wurde. Hatte sich nämlich beim „Requiem aeternam" der Plan der Stimmführung in den beiden Außenstimmen durch das Ordnungsmittel eines Rahmensatzes darstellen lassen, so mußte im „Agnus dei" wegen der Wahl eines ganz neuen Eingangsteils mit so kühnen Harmonien[8] und scheinbar — solange nämlich ihr Mittelstimmencharakter noch nicht erkannt war — zusammenhanglosen Melodien eine solche Möglichkeit zunächst in Frage gestellt werden. Es lag daher die Beeinflussung des Willens sehr nahe, die wissenschaftliche Untersuchung dahin zu orientieren, daß aus dem zu erwartenden Nachweis des Mangels eines dem Larghetto zugrunde-

---

[4] Vgl. W. Riezler in der Zeitschrift „Die Musik", Jg. XXII, S. 507 ff.

[5] Erschienen im Verlag Bosse, Regensburg 1941.

[6] Bachjahrbuch, Jg. 1941.

[7] „Die Musik", Jg. XXXIV, 1942, Heft 11.

[8] Siehe die Wendung zum E-Klang, Takt 24, die Klänge über B, Takt 38—39 und endlich das „sempiternam", Takt 46—51!

liegenden Rahmensatzes eine tonräumliche Ordnungsganzheit des letzten Satzes nicht zustandekommen werde und dieses Argument die Urheberschaft Mozarts, der doch in allen sicher verbürgten Teilen des Requiems eine geradezu verblüffende tonräumliche Plastik offenbart, ausschlösse. Umso größeres Erstaunen wurde dann aber ausgelöst, als sich im Verlaufe des Studiums zeigte, daß der Beginn des „Agnus dei" nicht nur ein ordentliches Moment eines Rahmensatzes überhaupt bildet, sondern trotz größter äußerer Abweichung von dem ersten Satz, dem „Requiem aeternam", dennoch unter seiner Oberfläche von denselben geheimen Rahmensatzmomenten getragen wird wie jenes. Da sich andererseits beim Studium von Kompositionen Süßmayrs herausstellte, daß sie dagegen eines solchen Prinzips entbehren, so mußte sich wider alle vorgefaßte Meinung der tonräumliche Monismus des „Agnus dei", identisch mit dem des „Requiem aeternam", als der sicherste Bürge für die geistige Urheberschaft Mozarts am gesamten „Agnus dei" erweisen.

Bei fortschreitender Entwicklung der Untersuchungsmethode stellte sich noch ein besonders erfreulicher wissenschaftlicher Ertrag ein dadurch, daß die in der Tonraumvorstellung implizite als vorhanden angenommene, indes bisher noch nicht nachweisbare dritte Dimension des Tonraumes[9] nun auch bewußt und im Notenzeichen auch anschaulich herausgehoben werden konnte. Da jedoch die Erörterung dieses wichtigen Problems über den Rahmen vorliegender Studie hinausgeht, muß sie einer größeren Arbeit über Mozarts „Requiem" vorbehalten bleiben ohne Nachteil für das Verständnis nachfolgender Zeilen, die auch mit Hilfe der hergebrachten zweidimensionalen Notenschrift die Schichten auseinanderzuhalten sich bemühen.

Von den beiden möglichen Wegen zur Erläuterung des Stimmführungsverlaufes: über die Momente der Gliederungen zur Ganzheit oder von der Ganzheit zu den Entwicklungen, sei hier vorzugsweise, wenn auch nicht ausschließlich, der erste, synthetische[10], gewählt.

Das erste Rahmensatzglied des „Agnus dei" reicht bis zum Takt 9.

---

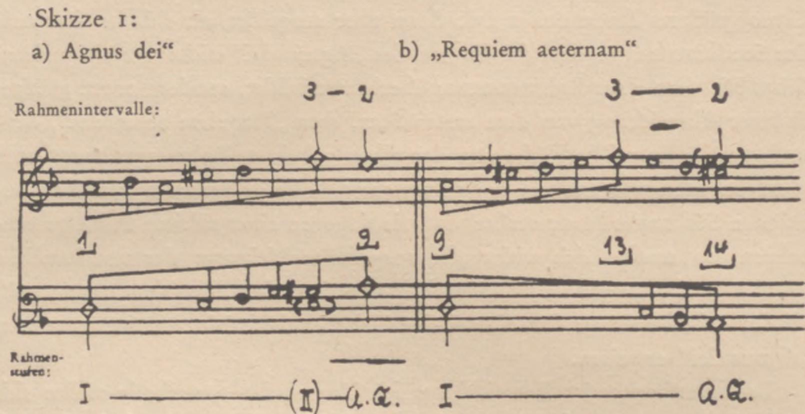
[9] Vgl. A. Wellek, Der Raum in der Musik, Archiv für die gesamte Psychologie, Bd. 91, Heft 3 u. 4, Leipzig 1934.

[10] W. Burkamp, Die Struktur der Ganzheiten, Berlin, 1929, S. 12.

Seine Auswicklung ist gekennzeichnet durch den sekundweisen Anstieg des Basses von der I. Stufe zur Anhängequinte A (Takt 1—9). Darüber entfaltet sich im Sopran der Anstieg von der Quinte a′ zur Dezime f″ (Takt 8) mit anschließendem Sekundschritt f″—e″ (Takt 8—9):

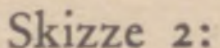
Skizze 1:

a) Agnus dei“ b) „Requiem aeternam“

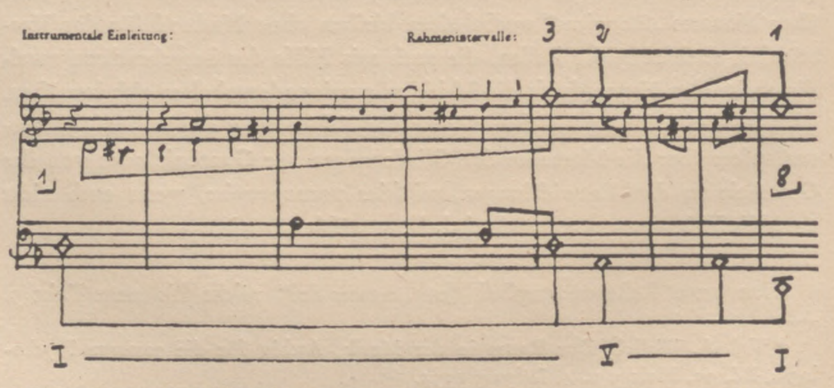


Die gleiche Stimmführung liegt dem Kopfteil des „Requiem aeternam“[11] zugrunde (Skizze 1 b). Sein Chorsatz zeigt trotz unterschiedlicher Melo-

[11] Das siebentaktige Vorspiel des „Requiem aeternam“, das in nuce die ganze Raumgestaltung der ersten Requiemnummer:



Skizze 2:



vorwegnimmt, mag hier übergangen werden.

dik im Sopran ebenfalls den Anstieg von der Quinte a′ zur Dezime f″ (Takt 13). Der Baß wartet aber im Gegensatz zum „Agnus dei“ die Realisierung der Dezime f″ erst ab, bevor er den ersten Sekundschritt D—C in Richtung auf die Anhängequinte A (Takt 14) unternimmt. Denn nur die Aufwärtsrichtung des Basses im „Agnus dei“ gestattete beim Eintreffen der Dezime f″ ihre Umwandlung in eine None über E = II. Stufe (Skizze 1 a). Die Umkehrung der fallenden Quarte D—A beim „Requiem aeternam“ aber gab dazu keine Gelegenheit (Skizze 1 b).

Trotz der Verschiedenheit ihres äußeren Antlitzes sind dennoch beide Anfänge, des „Requiem aeternam“ und des „Agnus dei“, nach gleichen Strukturprinzipien geschaut: In der Oberstimme Anstieg zur Dezime, dann Sekundschritt f″—e″ und in der Unterstimme Stufengang von der Tonika schrittweise zur Anhängequinte A, das eine Mal aufwärts (Agnus), das andere Mal abwärts (Requiem aeternam). Innerhalb des Rahmens der den beiden Kopfteilen gemeinsam zugrundeliegenden Struktur fand die schöpferische Phantasie eines Genies genügend Spielraum zur Sonderformung der beiden Satzmomente.

Auf die Anhängequinte A folgt im „Agnus dei“ (Takt 10—40) wie auch im „Requiem aeternam“ (Takt 15—17) die Vorhängedominante F in der Erwartung eines kommenden B-dur-Teiles. Im „Agnus dei“ ist es der Communiotext „Lux aeterna“ und im „Requiem aeternam“ die Versikel „Te decet hymnus“, die in der Tonart der VI. Stufe B beginnen. Zwischen der Anhängequinte A und der Vorhängedominante F, Takt 9 im „Agnus dei“ und Takt 14 im „Requiem aeternam“, wird die Stimmführung unterbrochen, da zwischen den beiden Dominanten keine Beziehung herrscht. Die Anhängequinte weist nämlich auf die voraufgegangene Tonika zurück, während die Vorhängedominante F im Hinblick auf eine kommende VI. Stufe gesetzt ist. Im „Agnus dei“ wird die Zäsur durch die Viertelpause (Takt 9) unterstrichen, im „Requiem aeternam“ der entsprechende 4. Zähler (Takt 14) mit der Zwischendominante C ausgefüllt. Nach der Zäsur bezieht die geheime Oberstimme über der Vorhängedominante wieder ihre Ausgangsstellung f″, unbeschadet des Umstandes, daß der Sopran zunächst in der Mittellage verläuft. Ein unmittelbares Wiederemporsteigen zur Rahmenterz f″ im Terzensatz zum Baß wäre zwar möglich gewesen:

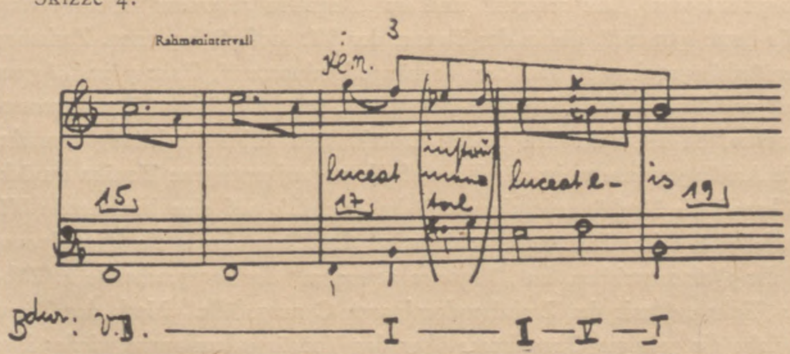
Skizze 3:



aber nur unter Verzicht auf das Spiel der Gegenbewegung in den beiden Außenstimmen zum ersten „dona eis requiem", dessen F-dur-Kadenz die Vorhängedominante beschafft, bevor diese zu ihrer ausgedehnten Evolution sich anschickt.

Wurde schon mit dem ersten „dona eis requiem" die Vorhängedominante F zwar genügend ausgewiesen, so durfte sich ihr Geltungsbereich damit jedoch keineswegs erschöpfen. Im „Requiem aeternam" genügten allerdings 4 Takte, um mit dem „et lux perpetua luceat eis" den B-dur-Teil einzuleiten, wovon schon mehr als die beiden letzten Takte nicht mehr auf die Vorhängedominante entfallen:

Skizze 4:



In der 12. Requiemnummer dagegen waren noch das zweite und dritte „Agnus" unterzubringen, bevor der Communiotext „Lux aeterna" in B-dur beginnen konnte. Die Lösung dieser kompositorischen Aufgabe, nämlich

die Wahrung der Einheit der Vorhängedominante F über 30 Takte hinweg, ist nun der entscheidende Punkt und ihre Erfüllung oder Nichterfüllung der bündigste Beweis dafür, ob die Urheberschaft Mozart oder Süßmayr zuerkannt werden muß. Die Orientierung am Verlauf der Unterstimme vom Takt 17 des „Agnus dei" ab führt uns an der Nebennote E (Takt 18) vorbei über die eingeschaltete Dominante G (H^6 im Takt 20) zum C-Klang (Takt 21) und weiter über die Chromen Cis-Dis zum E-Klang (Takt 24). Dieser Klang ist offenbar nur als durchgehende Halbierung zwischen C (Takt 21) und der im Takt 25 einsetzenden Dominante G zu verstehen. Das zweite „dona eis requiem" kadenziert dann endgültig zum C-Klang (Takt 31), so daß der Schein einer selbständigen C-dur-Tonart erweckt wird. Auch durch die Nebennote C-H-C (Takt 34—36) wird dieser Eindruck unterstützt. Über den Durchgang H (Takt 37) schreitet der Baß zu dem kritischen B fort, das zunächst die Einheit der Vorhängedominante F in Frage zu stellen droht. Jedoch die Annahme des zweitaktigen B (Takt 38—39) als Durchgang[12] zwischen C und A (Takt 36—40) ermöglicht die Freilegung der Klangmomente F (Takt 9 bis 19) - C (Takt 20—36) - A (Takt 40). In diesem Zusammenhang erweist sich nachträglich die so breit angelegte Tonart C-dur (Takt 20—36) als die Auskomponierung des mittleren Tones der Klangzerlegung F-C-A, während das dritte Moment A auf eine ähnliche Ausbreitung verzichtet. Die in der ersten Requiemnummer erfolgte Aussaat der Miniaturbrechung trägt also reiche Frucht und bringt mit der großangelegten Klangzerlegung im „Agnus dei" in phantasievoller Weise durch die zeitliche Dehnung der Vorhängedominante F gleichsam die symbolische Erfüllung der im Anfangsteil des Requiems ausgesprochenen Verheißung der „lux perpetua":

Skizze 5:

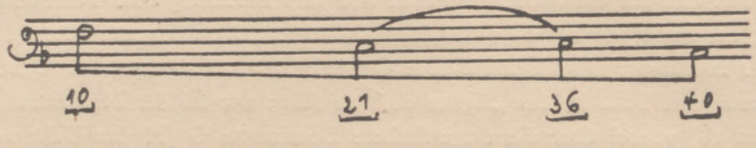
„Requiem" Nr. 1, Miniaturbrechung der Vorhängedominante F:



„et lux perpetua"

[12] Siehe Skizze 6!

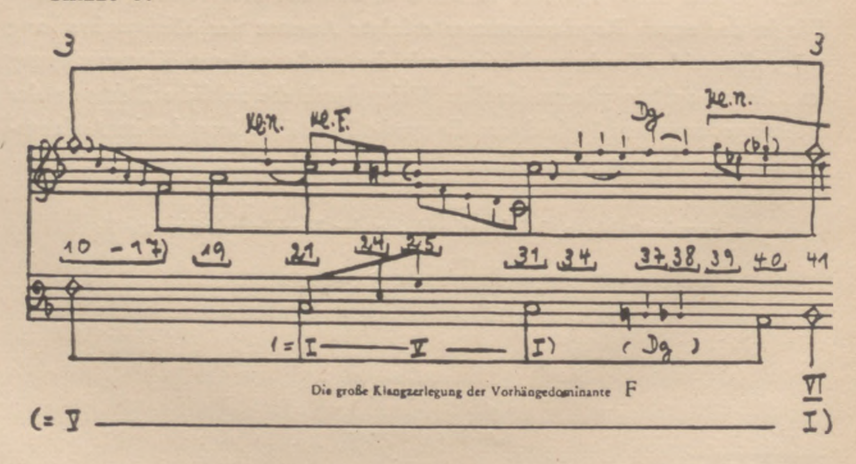
„Requiem“ Nr. 12, Große Klangzerlegung der Vorhängedominante F:



„dona - - - - - (tol) - - lis Agnus dei - - - - - mundi — (di)

Das für die Urheberschaft des „Agnus dei“ wichtigste Geheimnis der Einheit der Vorhängedominante F verbirgt sich also tief unter der Evolution dieses Klanges durch die Succession seiner Bestandteile in fallender Richtung. Gegenüber dieser einheitbildenden Folge der Klangelemente in der Unterstimme tritt die raumordnende Bedeutung des Melodieverlaufes im Sopran solange zurück, als sie sich in Mitelstimmenregionen aufhält. Denn erst im Takt 41 (Skizze 6!) wird mit der stellvertretenden Unterterz d″ nach voraufgegangener überkletternder Nebennote g″-ges″ (Takt 39) und ihrer Unterterz es″ das führende f″ der Rahmensatzoberstimme wieder erreicht. Der Anstieg des Soprans bis zum führenden f″ (Takt 42) ordnet sich nach folgendem Plan:

Skizze 6:

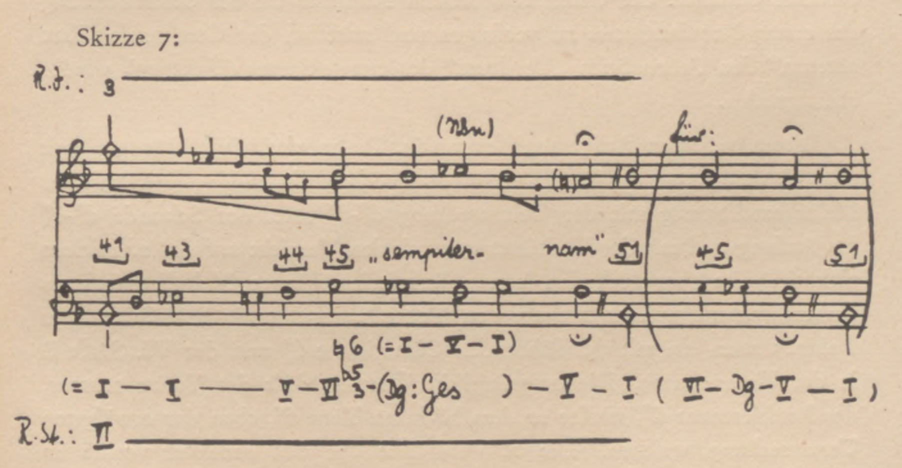


wobei die halben Noten die Klangzerlegung und die rhombischen die Rahmensatzmomente der Unter- und Oberstimme bedeuten.

Der Ablauf der B-dur-Kadenz vollzieht sich in der ersten und letzten Nummer des Requiems in Verbindung mit einer fallenden Quinte f″-b′ im Sopran (Skizze 7!). Im „Requiem aeternam“ werden die Quarte es″ und Terz d″, während der Chor schweigt, von den Instrumenten übernommen (siehe in Skizze 4 die eingeklammerten ( ) Noten!).

Die Verlängerung des letzten „dona eis requiem“ mit dem Zusatz „sempiternam“ erfährt ihre musikalische Ausführung durch die trugschlußmäßige Verzögerung nach G $\begin{smallmatrix}\natural 6\\ \flat 5\\ 3\end{smallmatrix}$ (Takt 45) und die Rückkehr zur Dominante F (Takt 51) auf dem Wege über den Durchgangsklang Ges und seine Dominante Des^7 als Nebennotenklang:

Skizze 7:



Die Übereinstimmung der strukturellen Grundlagen in der ersten und der letzten Nummer des Requiems erstreckt sich also nicht nur bis zur Zäsur nach der Anhängequinte D-A (Takt 1—9), sondern greift noch weiter über die ganze von Süßmayr für sich in Anspruch genommene Ergänzung hinweg bis zum modulatorischen Abschluß in B-dur („Agnus dei“, Takt 52). Aber auch das Ereignis der Anhängequinte A und der Vorhängedominante F und die Modulation nach B-dur sind erst Anfangsstationen

auf dem Wege des Rahmensatzes, dessen weitere Vollendung in der ersten Nummer des Requiems nun auch wörtlich im letzten wiederkehrt und dessen Strukturbeschreibung sich darum erübrigte, wenn nicht die Entwicklung der Ganzheit als das Kriterium für die Echtheitsfrage des „Agnus dei“ uns diese Aufgabe noch stellte.

Vom B-dur-Teil ab erfolgt also zum Communiotext die genaue Wiederholung der entsprechenden Abschnitte aus dem 1. Requiemsatz. Die Frage, ob dieser Plan auf Mozarts Anweisung zurückgeht oder von Süßmayr eigenmächtig ausgeführt wurde, mag einstweilen ebenso unerörtert bleiben wie die Zuverlässigkeit der Textunterlegung. Aus Gründen der von Mozart in der ersten Werknummer sicher überlieferten Einheit von Text und Musik empfiehlt es sich aber, die weitere Entwicklung der strukturellen Ganzheit der ersten und letzten Nummer an der Stimmführung des ersten Requiemsatzes zu verfolgen und statt bei der Communio „Lux aeterna“ den Faden beim „Te decet“ des ersten Satzes (Takt 19) wieder aufzugreifen.

Diesen verbalen Aufgesang[13] zum 64. Psalm verknüpft Mozart mit dem Tonus peregrinus[14], den er nach der besonderen Art germanischer Melodieauffassung mit der Terzstreckung d″-f″ statt der Sekunde d″-e″ am Anfang und mit der Verkürzung durch den Verzicht auf das 2. Initium zitiert[15]. Um aber auch den letzten Rest orientalischen Melodiecharakters umzuschmelzen, spannt Mozart den Tonus peregrinus in das Gesetz des Rahmensatzes ein mit der führenden Oberstimme f″ und der VI. Stufe B in der Unterstimme. Die ursprüngliche Überlegenheit des Tonus correns, des Rezitiertones d″, mußte so dem höchsten Tone f″, eben der erwähnten Terzstreckung, weichen. Die 2. Vershälfte „et tibi reddetur votum in Jerusalem“ bedient sich eines Mittelstimmenganges c″-g′ und ähnelt darin sehr dem „dona eis requiem“ im ersten „Agnus dei“, wo das führende f″ des Rahmensatzes durch den Zielton f′ in der Mittellage (Takt 14) ver-

---

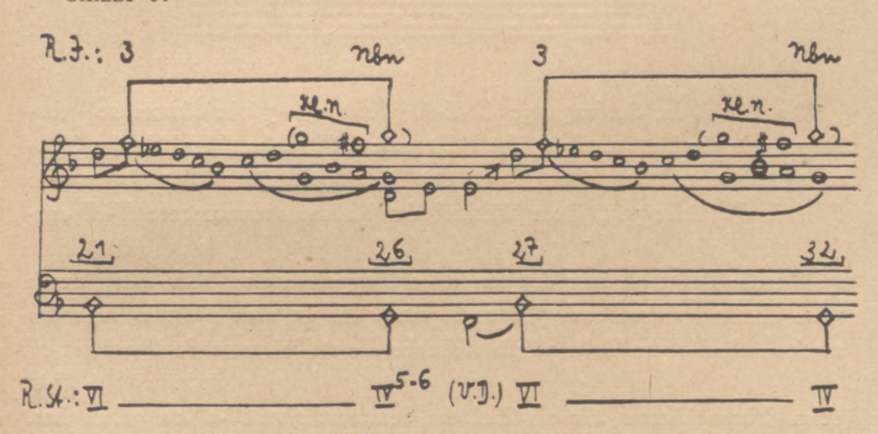
[13] A Miller, Die Psalmen, Bd. I, S. 262, Freiburg 1920.

[14] O. Ursprung, Die kath. Kirchenmusik, Potsdam, o. J. S. 60.

[15] K. G. Fellerer, Deutsche Gregorianik im Frankenreich, Regensburg 1941, S. 93.

treten wird. Nach dem Beispiel der Skizze 3 brauchen wir nur beim 2. Zähler des Taktes 25 statt des tiefen g′ das hohe g″ zu ergreifen (Skizze 8), das als Kletternote zum fis″ und weiter zur Rahmensatznebennote g″ führt, so wie es die 1. Violinen spielen, nur mit dem Unterschiede, daß die Geigen schon beim c″ (3. Achtel im Takt 24) in die höhere Oktave springen und mit einer Kletterquinte c‴-fis″ ihr Ziel anstreben. Die zweite Vershälfte bewirkt somit eine Wendung zur Nebennote g″ (Takt 26)
G
und bestätigt damit noch nachträglich die Führung des f″ in der ersten Vershälfte. Ausschlaggebend aber für die Annahme der Nebennotenwendung ist der Terzfall B-G im Baß des Taktes 19 bzw. der Takte 21—26, womit sich zwangsläufig der Sekundschritt f″-g″ in der Oberstimme verbindet. Derselbe Vorgang wiederholt sich im Chorvers (Takt 27—32):

Skizze 8:



Die Verknüpfung dieser beiden Verse erfolgt mit Hilfe einer Vorhängedominante F in der zweiten Hälfte des Taktes 26. Ihr geht eine Quintsextumwechslung (G 5—6, Skizze 8, Takt 26) voraus zur Vermeidung paralleler Quintfortschreitungen.

Der g-moll-Teil des Chorverses reicht bis zum Takt 34. Dort verwandelt sich die ideelle Rahmensatznebennote g″ über A bei der zweiten Takt-

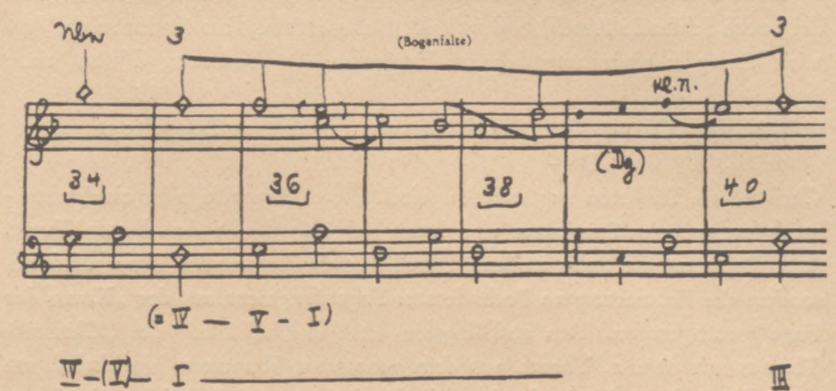
hälfte in eine Dominantsept (siehe Skizze 10!) und wird zu Beginn des Taktes 35 in der tieferen stellvertretenden Oktavlage mittels Kletterfältchen nach f′ aufgelöst. Im Baß beginnt während dieser Rahmensatzstellung die Reprise des Requiemthemas, verkoppelt mit dem verkürzten und umgekehrten Gebilde im Alt, dem Kletterfältchen:

Skizze 9:



An Hand des Stufenganges D-E-A (Takt 35—36 in Skizze 10) verfolgen wir die Umwandlung der Rahmenterz f″ (siehe f′ im Alt des Taktes 35!) in eine None über E und das Fortschreiten der Oberstimme von f″ nach e″ (Takt 36). Dem Wechsel der Rahmensatzmomente f″-e″ ent-
D A
spricht die Beantwortung des tonikalen Doppelthemas (Baß - Alt) durch seine dominantische Form (Tenor-Sopran). Es ist aber nicht so sehr das zweite Achtel e″ im Takt 36 als vielmehr die stellvertretende Unterterz c″
A
beim dritten Viertel, die als Ziel des Sekundschritts f″-e″ zu gelten hat. Aber schon beim G-Klang (zweite Takthälfte 37) und erst recht mit D im Takt 38 wird auch der führende Ton e″ abgelöst durch d″ und seine stellvertretende Unterterz b′ und Unterquart a′ (siehe den schrägen Balken, Takt 37—38!). Im Takt 39 erfolgt dann durch die Kletternote f″ der Ausgleich des Höhenverlustes, damit über e″ (Takt 40) die Rahmenterz f″, nunmehr als Oktav über F = III. Stufe, wiedergewonnen werden kann. Eine vollständige Bogenfalte ist das tonräumliche Ergebnis dieser Takte:

Skizze 10:



Von der erreichten III. Stufe F (Takt 40) aus schreiten dann Sopran und Baß in Terzfällen unter Einschalten von Vorhängedominanten der VI. Stufe und damit der Ausgangsstellung f″ (vgl. Takt 21!) wieder zu,
B

um endlich durch den gleitenden Sekundschritt B-A (Takt 43—44) zum Dominantquartsextakkord und weiter zur dominantischen Schwebelage e″
A

(Takt 46 bzw. 48) zu gelangen mit der Erwartung auf den Vollzug der letzten Rahmensatzkadenz:

Skizze 11:



Der zur Erfüllung der ganzheitlichen Ordnung im Tonraum des „Agnus dei“ noch fehlende Abschluß durch die Rahmensatzprime findet seine Verwirklichung in einer ausgedehnten Evolution des Endtones d″ zu einer
D
vollständigen Oktav d″-d′, wie sie der nun anhebenden Doppelfuge „Kyrie-
D - -
Christe“ als Tonraum zugestanden wird. Diese Doppelfuge ist ein Meisterwerk polyphoner Satzkunst und kann sich mit Recht den besten Fugen J. S. Bachs an die Seite stellen. Durch manche verwandte Züge wird besonders die Erinnerung an Bachs letztes Fugenfragment aus der „Kunst der Fuge“ wachgerufen. Am auffälligsten ist die Ähnlichkeit des „Christe“-Themas mit dem 2. Thema aus dem genannten Fragment hinsichtlich sowohl des äußeren Verlaufs als auch der inneren tonräumlichen Struktur:

Skizze 12:

Struktur des „Christe“-Themas

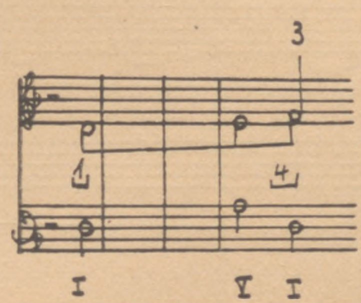


Mozarts „Christe“-Thema[16] verzichtet freilich auf die ausgehende Prime d′ (2. Hälfte des 1. Taktes; siehe dazu die beiden Viertel F und B im Kyriethema als die zugeordneten Träger der Stufen I und IV!) und be-

[16] Zum erstenmal in Händels „Alleluja“ aus dem Oratorium „Joseph“ anzutreffen.

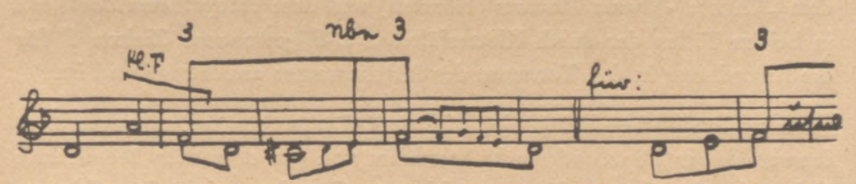
ginnt sogleich mit dem Durchgang e' über Cis des Kyriethemas. In bewegten Spielfiguren schreitet das Thema auf die Quinte a' im Takt 3 zu, um nach einer Mittelstimmenfaltung a'-cis' (Takt 3—4) mit Hilfe des Kletterfältchens a'-f' (siehe die Klammer in Skizze 12!) in der Terz f' als Zielton zu münden. Der Weg des Anstiegs und des Kletterfältchens ergibt somit letzten Endes die Wirkung einer Terz d'-f' mit dem Durchgang e' über der Dominante A in der ersten Hälfte des Taktes 4:

Skizze 13:



Die Bedeutung des Anstiegs d'-a' zum Kopfton des Kletterfältchens a'-f' ist auch das besondere Kennzeichen des Hauptthemas in J. S. Bachs „Kunst der Fuge"[17]:

Skizze 14:



Den langen Anstieg in Sekunden jedoch mit der Auflockerung in kleinste Notenwerte teilt das „Christe"-Thema Mozarts nur mit dem 2. Thema aus Bachs letztem Fugenfragment[18]:

---

[17] Siehe des Verfassers „Untersuchungen zur Struktur der „Kunst der Fuge" J. S. Bachs", Regensburg 1941.

[18] Siehe Bach-Jahrbuch 1941 (noch nicht erschienen); auch die Zeitschrift „Die Musik", Jg. 1942, Heft 11.

Skizze 15:

Struktur des 2. Themas aus J. S. Bachs letztem Fugenfragment:



Aus der Verwandtschaft dieser beiden Themen untereinander und aus der im Bach-Jahrbuch 1941[19] nachgewiesenen Ableitung des 2. Themas in der letzten Fuge Bachs von den drei ersten Noten des Hauptthemas der „Kunst der Fuge“ ergibt sich auch eine strukturelle Beziehung zwischen dem „Christe“-Thema Mozarts (Händels) und dem Hauptthema Bachs, da in beiden Fällen der durch Kletterfältchen a′-f′ gewonnene Zielton f′ für die Einordnung in den Tonraum des Rahmensatzes ausschlaggebend ist.

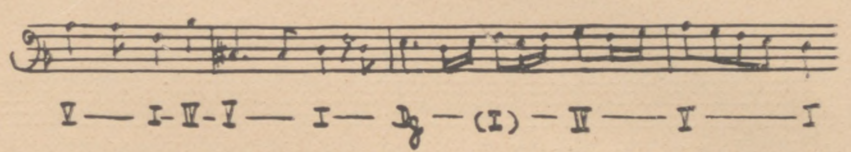
Als Unterstimme betont das „Christe“-Thema den mehrdeutigen Stufenwert seiner Töne und macht besonders von der doppelten Möglichkeit Gebrauch, den letzten Ton sowohl zum Grundton eines Grundklanges (Drei- oder Vierklanges) als auch zum Baßton einer Dreiklangsumkehrung zu erheben (siehe D im Takt 20 und F im Takt 11!).

Das „Kyrie“-Thema erscheint zuerst im Baß und hat darum besonderen Anspruch, auf die Bedeutung seiner Stufenträger hin beachtet zu werden:

---

[19] Noch nicht erschienen!

Skizze 16:



Die Skizze 16 zeigt zwei Kadenzen mit der Stufenfolge: (V)-I-IV-V-I-IV-V-I, so daß das Thema bei der Achtelpause in zwei Teile gegliedert wird, die rhythmisch zueinander kontrastieren. Die erste Kadenz läßt die markigen Stufenschritte unverhüllt hervortreten, während die zweite sich mit Durchgängen schmückt und auf diese Weise den Quintanstieg D-A = I-V (Takt 3—4) wie auch den Quintfall A-D = V-I (Takt 4) dehnt und glättet.

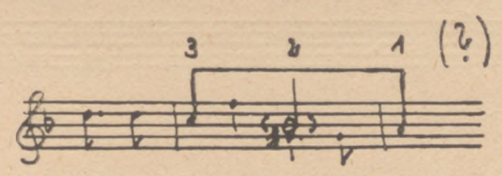
In der Oberstimme erscheint das „Kyrie"-Thema in zwei Varianten, einmal mit dem Sekundschritt, das andere Mal mit der Terz am Anfang:

Skizze 17:



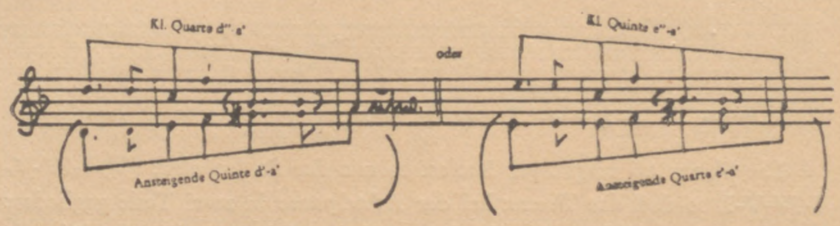
Offenbar ist der erste Ton für die Abgrenzung des beanspruchten Tonraumes nicht ausschlaggebend; denn sonst wären die beiden Varianten nicht gut möglich. Es läge infolgedessen nahe, eine fallende Terz c''-h'-a' mit führendem c'' und stellvertretender Unterterz gis' für h' anzunehmen:

Skizze 18:



Aber auch diese Lesart entspricht nicht dem Plan Mozarts. Ein solcher Tonraum läßt sich nämlich weder mit der Eingangsfalte d'-f'-a'-d'' (Takt 1—4—6—8) noch mit der Rahmensext b', die von Takt 20—32 herrscht, vereinbaren. Das herausspringende f'' lenkt uns vielmehr auf eine andere Fährte:

Skizze 19:



Danach enthält das „Kyrie“ als Oberstimme in seinem 1. Teil eine Kletterquarte d''-a' als Umkehrung der ansteigenden Quinte d'-a' oder eine Kletterquinte e''-a' als Umkehrung der ansteigenden Quarte e'-a', je nachdem, ob die Sekund- oder Terzvariante in Frage steht. Der tonräumliche Führungsanspruch kommt beidemal nur dem Zielton a' zu.

Der zweite Teil des Themas spannt einen Quintbogen a'-e''-a' (Takt 6—8) unter Beibehaltung der einmal bestimmten Führung des Zieltones a'.

Die tonräumliche Bestimmung des „Kyrie“- und des „Christe“-Themas ermöglicht uns auch die genaue Abgrenzung ihrer Länge, die unabhängig von der irreführenden Textunterlage bis zum 5. Achtel im 4. Takt reicht. Die Außerachtlassung der räumlichen Ordnung führt indes leicht zu unvollständigen Lesarten. So hat H. Abert[20] das Doppelthema der Requiemfuge zu kurz gehört:

Skizze 20:



---

[20] H. Abert, Mozart, Bd. II, 6. Aufl., Leipzig 1924, S. 861.

ebenso, wie auch H. Riemann[21] das Hauptthema in Bachs „Kunst der Fuge“ aus demselben Grunde zu früh abgegrenzt hat.

Die Freilegung der tonräumlichen Ordnung der beiden Themen ermöglicht es uns auch, die Situationen ihres Einsatzes im Verlaufe der Fuge grundsätzlich im voraus zu erkennen. Das „Christe“-Thema mit seiner dominierenden Terz eignet sich nämlich als Oberstimme überall dort, wo der Rahmensatz ein Terz- oder Dezimenverhältnis zeigt, z. B. bei $\underset{A}{c''}$ im Takt 15, während das „Kyrie“-Thema in der Oberstimme dann angebracht ist, wenn der Satz der Außenstimmen Oktavstellung zwischen Unter- und Oberstimme aufweist, z. B. bei $\underset{A}{a'}$ im Takt 8. Verwickeltere Lagen bilden sich in der Stimmführung einigemal, wo im Gefolge von Rahmenableitungen Chromen sich einstellen sollen, z. B. bei fis′ im Takt 20. In solchen Fällen kann nur durch Aufdeckung der abgeleiteten Falten Klarheit gewonnen werden.

Die Verwendbarkeit der beiden Themen als Unterstimme geht aus ihrem Stufenwert hervor.

Nach diesen vorbereitenden Erörterungen mag der Verlauf der Doppelfuge in seinen Einzelzügen verfolgt werden. Der erste Einsatz des „Kyrie“-Themas mit seiner Doppelkadenz steht im Zeichen der Tonika D (Takt 1 — Mitte 4). Darüber steigt mit dem „Christe“-Thema die Oberstimme (Alt) von der Prime d′ bis zur Terz f′ an. (Die Prime d′ ist bei der zweiten Halben des 1. Taktes anzusetzen!) Durch den dann folgenden Sopraneinsatz wird, unter Berücksichtigung der Kletterquarte, die Quinte a′ gewonnen (Takt 6) und als Oktav in der Dominante A verankert (Takt 6—8). Ein neues, aber schon themafremdes Quartfältchen g″-d″ rundet die klangzerlegende Eingangsfalte d′-f′-a′-d″ (Takt 1—4—6—8) in dem Augenblick ab, wo die Oktav $\underset{D}{d''}$ des Rahmensatzes erreicht ist (3. Viertel im Takt 8):

---

[21] H. Riemann, Hdb. der Fugenkomposition Bd. III, 4. Aufl., Berlin o. J., S. 2.

Skizze 21:



Zur Bestätigung dieses Rahmensatzmomentes führt Mozart anschließend im Baß das „Christe"-Thema in d-moll an, worüber der Sopran im Dezimensatz den Mittelstimmengang (f)-g′-a′-b′-cis″-d″ (Takt 8 bis Mitte 11)
D-E-F-G - A - F
ausführt, dessen letzte Etappe durch die Kletternoten d″ und e″ verbrämt wird:

Skizze 22:



Die Umwandlung der Rahmenoktav in eine Septime über E = II. Stufe in a-moll beim 4. Viertel im Takt 11 bereitet schon ihre Ablösung durch die Rahmensepte c″ vor. Da diese Rahmensepte als Dezime über A erscheinen soll, schafft sie die Voraussetzung für die Aufnahme des „Christe“-Themas im Sopran:

Skizze 23:



Die Rahmensepte c″ (Takt 15) wird gemäß dem inneren Verlauf des „Christe“-Themas über die ansteigende Terz a′-h′-c″ (Takt 12—14—15) mit Hilfe des Kletterfältchens e″-c″ (Takt 14—15) gewonnen. Im Hinblick auf die Rahmenoktav d″ (Takt 11) und die Rahmensepte c″ (Takt 15) bedeutet der Terzanstieg des „Christe“-Themas eine Faltung von der Mittelstimme her, wie sie an Hand der Skizze 24 mitsamt der Entwicklung ihres Stufenganges illustriert wird:

Skizze 24:



Der Anstieg zum Kletterfältchen wird in seiner oberen Hälfte c″-e″ (Takt 12—12) durch Unterterzen A-H-C begleitet. Auf diese Weise füllt sich der Weg der Stufen von A nach E = I-V mit Durchgängen A-H-C-D-E. Die dabei drohende Gefahr der Quintparallelen zwischen Unter- und Mittelstimme wird durch 5—6-Umwechslung gebannt.

Im Vergleich mit diesem „Christe" verläuft das nächste nicht wesentlich anders, nur daß es, statt die Rahmensept c″ zu beschaffen, im Dienste der Rahmensexte b′ steht (Takt 20—23, Mitte):

Skizze 25:



Auch diese Dezimenspannung der Außenstimmen, $\genfrac{}{}{0pt}{}{b'}{G}$, entwickelt sich von der Mittelstimme aus auf dem Wege über eine Terzfalte g′-b′. Im Gefolge des Quintanstiegs G-D im Baß (Takt 21—23) mit seinen Durchgängen zeigen sich in der Mittelstimme wieder 5—6-Umwechslungen.

Die Ablösung der Rahmendezime $\genfrac{}{}{0pt}{}{c''}{A}$ durch $\genfrac{}{}{0pt}{}{b'}{G}$ erfolgt nun aber nicht unmittelbar, sondern durch Vermittlung einer Quinteinschaltung zur Vermeidung von verbotenen Parallelfolgen. Aus der Skizze 25 ist zu entnehmen, wie durch den Quintfall A-D (Takt 15—20) die Dezime $\genfrac{}{}{0pt}{}{c''}{A}$ in eine Septime $\genfrac{}{}{0pt}{}{c''}{D}$ verwandelt wird. Dieser Aufgabe sind die Takte 15—20 gewidmet:

Skizze 26:



Unter der verminderten Quinte c″-fis′ im Takt 15 verbirgt sich die Überbindung der Dezime c″ beim Fortgang zur Septe c″. Diese Septe mag
A D
im Unterschied zur übergeordneten Rahmensept (Takt 20) als Faltensept angesprochen werden. Beim zweiten Quintfall, D-G, erfolgt die Auflösung der Faltensept c″ in die Faltensext als Dezime b′ im Alt. Mit Hilfe zweier
G
weiterer Quinten (G)-C-F (Takt 16—17) und der abspringenden Nebennote c″ (Einsatz des „Kyrie") setzt sich der Mittelstimmenweg nach a′ und über g′, vertreten durch Unterterz e′, zum tiefsten Ton der Falte, f′, fort. Das „Christe"-Thema im Baß stellt dazu den Trugschluß C-D bereit (Takt 17—18). Nun beginnt nicht etwa im Tenor das „Christe"-Thema, sondern der Baß nimmt das „Christe"-Thema auf, biegt aber den Zielton D (Takt 20) zu einem Grundton um zur Beschaffung des Chromas fis, der Mittelstimmenterz (siehe Skizze 25 und 26, Takt 15—20!). Das dritte Taktviertel bringt dann den Abschluß nach g-moll und die Auflösung der Dominantsept (Rahmensept!) c″ nach b′. Damit ist, wie schon erwähnt, zum zweiten Mal ein Dezimenraum gewonnen zur Aufnahme des „Christe"-Themas im Sopran, dem im Tenor das „Kyrie"-Thema beigesellt ist

(Takt 20 — Mitte 23). Das Rahmensatzziel dieses Doppelthemas ist das dritte Viertel b' im Takt 23.

G

Der Sinn der unmittelbar folgenden Takte offenbart sich dem Hörer erst, wenn das Ziel des nächsten „Kyrie"-Themas im Sopran erkannt ist. Mozart steuert nämlich auf den B-Klang zur Rahmensexte b' los (Takt 32) und schafft den Übergang von g-moll (Takt 20) nach B-dur (Takt 32) mit Hilfe zweier fallender Quinten (G)-C-F-(B) (Takt 23—28). Dieser Quintfälle wegen, die nur den Baß angehen, durfte der Sopran 3 Takte lang schweigen. Im Geheimen aber werden die Quinten in der Oberstimme begleitet von einer Nebennotenwendung, wie sie zu Beginn des Taktes 24 im Sopran auf die Silbe „-son" angedeutet wird:

Skizze 27:



Es hätte sehr wohl die Möglichkeit bestanden, auch die Nebennote c'' thematisch im Sopran einzuführen, und zwar mit dem „Kyrie" in c-moll. Der Vorrang der Quintfälle vor der Nebennote mag Mozart indes veranlaßt haben, dem Baß das „Kyrie"-Thema einzuräumen, wozu sich dann im Alt das „Christe" gesellte mit dem Raumanspruch der ansteigenden Terz (c')-d'-es' (Takt 24—27, siehe auch den Zielton es' als Untersext zur Nebennote in der Skizze 24!). Die 2. Quinteinschaltung, F, erhält keine thematische Ausgestaltung, sondern begnügt sich damit, den Auftakt des Sopranthemas in B-dur harmonisch zu stützen (Takt 27). In dem B-dur-Teil erweist sich die Richtigkeit unserer Annahme vom führenden Endton b' des „Kyrie"-Themas und von der Kletteraufgabe der ersten beiden

Takte, f″-b′. Denn nur mit dieser Auffassung fügt sich das Thema den Erfordernissen des Rahmensatzes, der vom Takt 20 (Mitte) bis 33 nur die Sexte b′ kennt.

Das Autograph[22] der Doppelfuge weist innerhalb des B-dur-Themas den einzigen von Mozart im ganzen „Requiem“ durchgestrichenen Takt auf:

Skizze 28:



Die dann folgenden Takte sind nach Schnerichs Beschreibung des Autographs mit anderer Tinte und darum vermutlich zu einer späteren Zeit geschrieben. Mozart hat wohl bei der Wiederaufnahme der Niederschrift (nach seiner Rückkehr von Prag!) den Plan der Fuge nicht mehr in allen Einzelheiten gegenwärtig gehabt und entdeckte erst beim 3. Viertel des Taktes 30 seinen Irrtum. Offenbar wollte nun Mozart zunächst das „Kyrie“-Thema im Takt 31 mit b′ abschließen:

---

[22] Siehe die von A. Schnerich besorgte Photocopie (1914).

Skizze 29:



Wegen des Alts und Tenors hätten dann aber beide Teilkadenzen, die Anfänge der Takte 29 und 31, trugschlußmäßig nach G geführt, wo doch im Sinne des Rahmensatzes mindestens eine der Kadenzen nach B-dur gelenkt werden mußte. Gesellte sich außerdem im Baß das „Kyrie"-Thema hinzu, so wurde nicht nur der Zwiespalt zwischen der g-moll-Forderung der beiden Mittelstimmen und dem B-dur des Basses (Takt 31) hörbar, sondern es mußte nun auch vor allem die verfahrene Situation beim 2. und 3. Viertel mit den unmöglichen Quart- und Doppelquartstellungen, die abgesehen von der Quartverdopplung auch ohnehin sich nicht mit B-dur vereinbaren ließen, zu einer gänzlichen Ablehnung dieses aussichtslosen Weges führen:

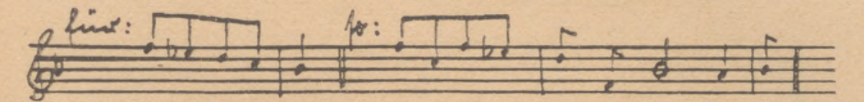
Skizze 30:



Es blieb daher Mozart nichts anderes übrig, als zunächst einmal das „Christe"-Thema im Tenor zur Vermeidung des sonst zu erwartenden Trugschlusses auf G vorzeitig abzubrechen und nach kurzer Pause das reguläre „Christe"-Thema in B-dur dem „Kyrie" des Basses im gewohnten Zeit- und Raumabstand beizugesellen. Durch gleichzeitige Änderung der

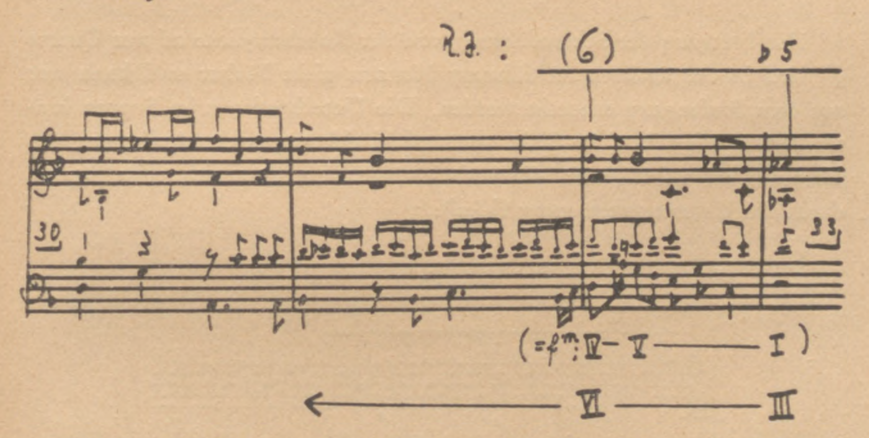
Noten im Alt ergab sich beim 3. Viertel ein erwünschter Dominantklang F in der Sextakkordlage über A. Durch Permutation der Noten im Sopran:

Skizze 31:



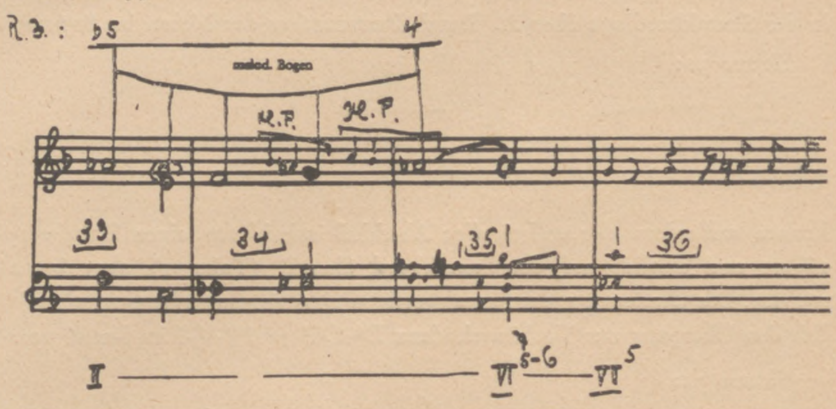
konnte außerdem der vollständige Abschluß mit b′ um einen Takt verzögert und zeitlich auf den Sextakkord über D (Takt 32) abgestimmt werden. Die Umdeutung des Sextakkords in eine IV. Stufe bereitet schließlich den Übergang zur Vorhängekadenz D⁶-C-F = IV-V-I in f-moll vor:

Skizze 32:



Mit dem F-Klang = III. Stufe ist in der Oberstimme des Rahmensatzes die Quinte erreicht (s. die Ziffer 5 über dem horizontalen Balken!), deren chromatische Erniedrigung as′ von vornherein auf die Umwandlung in eine Sept über B beim 3. Viertel des Taktes 35 abzielt. Noch vor Eintritt dieses Ereignisses wird bei der Rahmenquinte as′ ein melodischer Bogen wirksam, ausgehend vom erstgenannten as′ im Takt 33 über g′, stellvertreten durch die Unterterz e′ im Alt, nach f′ als dem unteren Grenzton (Takt 34), dann mit Hilfe zweier Kletterfältchen über g′ nach as′ zurück:

Skizze 33:



Der Fortgang der Stimmführung von der Rahmenquinte as' zur Quarte g' wird in der äußeren Ausführung Mozarts nicht hörbar und kann nur aus dem Stufengang erhorcht werden. Die Unterbrechung im Sopran hinter dem 1. Viertel as' im Takt 35 empfahl sich wegen der Aufhebung des Chromas bei a im Tenor, die nach b führt. Ein Ausweichen im Sopran durch die Unterterzvertretung f'-(es'):

Skizze 34:

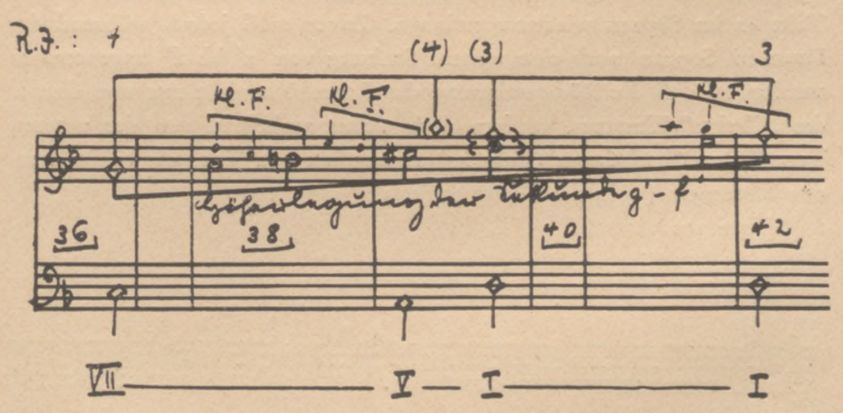


kam wegen der dadurch entstehenden Praralelfolge zwischen Sopran und Baß: f' - es' nicht in Frage. Beim Fortgang von der VI. zur VII. Stufe
G-F-Es

zeigt der Baß einen Terzfall B-G bzw. D⁶-G, was einer 5—6-Umwechslung gleichkommt (Takt 35—36).

Anknüpfend an die Rahmenquarte g′ (Takt 36) steigt das „Christe“
C
über das Kletterfältchen d″-h′ nach h′ und weiter bis cis″. Dieses „Christe“
G A
ist der Anfang einer Höherlegung, die den Sekundschritt g′-f′ der Rahmensatzoberstimme in eine ansteigende Sept g′-f″ (Takt 36 bis zum letzten Viertel im Takt 42) und mitten auf diesem Wege (Takt 29) die Rahmenquarte g′ in eine Dominantsept über A verwandelt. Das zweite „Christe“
C
im Sopran aber steht von der halben Pause im Takt 39 ab schon im Zeichen der Rahmenterz f″, die schließlich auf dem Wege über die an-
D
steigende Terz d″-f″ (Takt 39—42, letztes Viertel) erreicht wird:

Skizze 35:



Wenn diese Rahmenterz f″ auch erst am Ende des „Christe“-Themas im Takt 42 in Erscheinung tritt, so ist sie doch schon zu Beginn des d-moll-Themas mit dem Eintreffen der Tonika D (2. Hälfte des Taktes 39) anzunehmen (siehe die eingeklammerte rhombische Note f″ in Skizze 35!). Die Rahmenterz f″ schmückt sich ähnlich wie die Rahmensext b′ (Takt

23—29) mit einer geheimen Nebennote, die nur auf Grund der Stufen unterstellt werden muß und dem naiven Hörer entgeht:

Skizze 36:



Auch die Rückkehr der geheimen Nebennote zur Rahmenterz f″ im Takt 44 entzieht sich dem äußeren Ohr, und es bedarf ausdrücklich eines weitgedehnten Anstiegs, um die Höhe der Rahmensatzoberstimme aus dem Takt 42 im Sopran wiederzugewinnen. Zuvor muß jedoch während der Pause im Sopran noch eine weitere Senkung von a′ bis f′ angenommen werden, so daß die Rückgewinnung der Raumhöhe nicht nur von dem a′ des „Christe"-Einsatzes, sondern noch weiter ausholend von der unteren Terz f′ der Mittelstimme (Takt 45) auszugehen hat (siehe die beiden runden Klammern ( ) in der Skizze 37!):

Skizze 37:



Das „Christe“ aber steigt diesmal ohne Kletterfältchen über a′ bis d″ (Takt 45—49) an, während das letzte „Christe“ wegen des Kletterfältchens nicht bis a″, sondern nur wieder bis zur erstrebten Rahmenterz f″ (Takt 49) gelangt, die aber durch die Unterterz d″ (3. Viertel im Takt 49) vertreten wird.

Die letzten Stationen des Rahmensatzes mit den Oberstimmenintervallen 3-2-1 bedürfen keiner weiteren Erläuterungen mehr. Nach dem Trugschluß auf Gis vor der Fermate vertritt ein knappes Adagio die Stelle eines sonst üblichen Orgelpunktes. Die auch im Bachschen Sinne meisterhafte Doppelfuge gehört einmal als „Kyrie-Christe“ zur 1. Nummer des „Requiems“ und beschließt außerdem durch ihre Wiederaufnahme in den Schlußsatz des „Requiems“, nur mit verändertem Text „Cum sanctis tuis“, das ganze „Requiem“ in wirkungsvollster Weise.

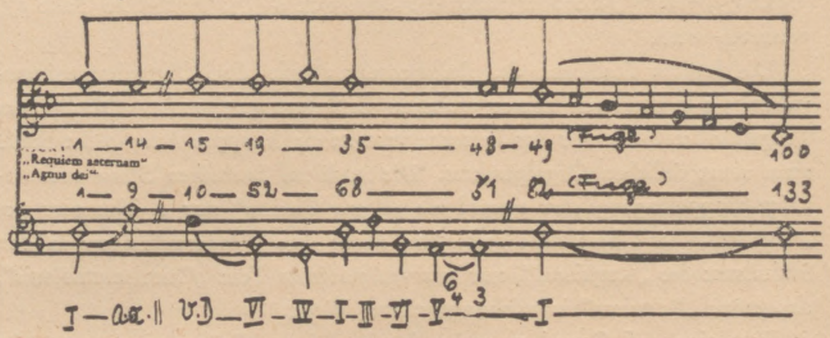
Erst eine auf Grund vorstehend ausgeführter Erörterungen nunmehr zu vollziehende ganzheitliche Synthese der tonräumlichen Momente des „Requiem aeternam“ und des „Agnus dei“ zum Rahmensatz der Außenstimmen schafft endlich die unerläßliche Voraussetzung zur überzeugenden Beantwortung der strittigen Fragen, ob die Ergänzung des „Agnus dei“ bis zum Takt 51 und der Plan der Wiederaufnahme des B-dur-Teiles und der Doppelfuge aus der 1. „Requiem“-Nummer Mozart oder Süßmayr zugeschrieben werden müssen.

Ein Rückblick auf die Formwerdung der beiden großen Ecksätze, des „Requiem aeternam“ und des „Agnus dei“, zeigt uns als Träger der Ordnung nicht nur dieselben einzelnen Teilmomente für sich, sondern auch ihre gleichen Beziehungen[23] zueinander, ihre Funktion im Dienste der nämlichen Ganzheit. Die Bestimmtheit, womit die einzelnen Abschnitte der ersten und letzten „Requiem“-Nummern ineinander übergreifen, verrät trotz der teilweise unterschiedlichen Art ihrer äußeren Erscheinung, daß das „Requiem aeternam“ und das „Agnus dei“ im Kern eines Wesens sind, das beidemale aus der Ganzheit desselben *Εἶδος*, wenn auch anfangs in individuell verschiedener, aber dennoch unter denselben ganzheitlichen Bedingungen ausgeführter Evolution gestaltet wurde. Der sowohl dem

[23] Max Wundt, Ganzheit und Form in der Geschichte der Philosophie, Blätter für deutsche Philosophie, Bd. 6.

„Requiem aeternam“ als auch dem „Agnus dei“ übereinstimmend zugrundeliegende Rahmensatz:

Skizze 38:



Gleiche Struktur der Rahmensätze | Von hier ab notengetreue Übereinstimmung auch in der Ausführung

mag nun zusammenfassend den in der Oberstimme durchmessenen Terzraum f″-d″ mit der Unterbrechung nach dem ersten Sekundschritt f″-e″, in der Unterstimme die funktionale Richtung der Anhängequinte A auf die voraufgehende Tonika D und der Vorhängedominante F auf die folgende VI. Stufe und schließlich die Abrundung des Rahmensatzes durch die Oktave d″-d′ der Fuge veranschaulichen. Es war nun die Wahrung der Einheit der Vorhängedominante F trotz der Dehnung von ungefähr drei Takten im „Requiem aeternam“ auf rund 40 Takte im „Agnus dei“, von deren Nachweis die wesensgleiche Ganzheit beider Sätze abhing. Die Einheit wurde gefunden in der Klangzerlegung F-C-A der Takte 10—40 (Agnus) und vorgebildet in der Miniaturbrechung des Basses bei „et lux perpetua“ des „Requiem aeternam“. Die ausgedehnte Entwicklung des F-Klanges im Agnus ändert also nichts an dem Wesen der den beiden Sätzen übergeordneten Ganzheit. Die Fähigkeit zur ganzheitlichen Schau gründet aber in der persönlichen Struktur des Genies. Wollte man den Worten Süßmayrs in dem Briefe an Härtel vom 8. Februar 1800: „Das Benedictus und Agnus dei ist ganz neu von mir verfertigt, nur habe ich mir erlaubt, um dem Werk mehr Einförmigkeit zu geben, die Fuge des Kyrie bei dem Verse cum sancto ect. zu wiederholen“, Glauben schenken, so müßte man

Süßmayr nicht nur die Fähigkeit zur musikalischen ganzheitlichen Ordnung überhaupt, sondern auch noch die geistig-seelische Veranlagung zur Einfühlung in ein ihm fremdes *Εἶδος*, dasjenige nämlich, das Mozart beim „Requiem aeternam“ vorschwebte, zubilligen. Das Studium einiger Originalkompositionen Süßmayrs[24], dessen Ergebnisse erst in einer geplanten größeren Arbeit veröffentlicht werden sollen, lehrt aber, daß Süßmayr der totalitär schöpferischen „Gemütslage“[25] grundsätzlich entbehrt, da seine Kompositionen keinen tonräumlich bestimmten ordnungsmonistischen Ganzheitswert enthalten. Sonst müßte nämlich in den untersuchten Fällen das Kriterium geordneter Rahmensätze als erstes Stadium der Auswicklung überzeitlicher Tonraumganzheit freigelegt werden können, ein Bemühen, das erfolglos verlief, weil sich vor allem in der Oberstimme keine Führungsordnung aufdecken ließ. Da das struktive Zueinander aller evolutiven Formglieder im „Agnus dei“ dasselbe klar geschaute und am Rahmensatz beider Außenstimmen nachgewiesene Ganzheitsbild voraussetzt wie das „Requiem aeternam“, so kann es keinem Zweifel unterliegen, daß b e i d e S ä t z e einschließlich der Wiederaufnahme des Tonus peregrinus und der Fuge die Tat ein und derselben personalschöpferischen Strukturveranlagung, mithin M o z a r t s u r e i g e n s t e s W e r k sind und seinem ehemaligen Schüler Franz Xaver Süßmayr nicht nur mündlich, sondern wohl auch schriftlich zu „treuen“ Händen überliefert wurden.

Dieses Urteil wird noch eine größere Überzeugungskraft erhalten, wenn in der angekündigten Monographie über das „Requiem“ sämtliche Werknummern auf ihre tonräumliche Ordnung hin untersucht und beschrieben worden sind und im Gegensatz dazu der ganzheitliche Mangel in den Kompositionen Süßmayrs seinen Nachweis erhalten hat.

---

[24] Rhythmus eucharisticus (Mus. ms. $\frac{15\ 146}{25}$ Staatsbibl. Berlin).
Cantiten: Pastoritia (Mus. ms. $\frac{21\ 535}{18}$ Staatsbibl. Berlin).
Ouvertüre zur Oper „Der Spiegel von Arkadien“ (Staatsbibl. Berlin).

[25] I. Kant, Kritik der Urteilskraft.

Die Wiener Szenenbilder zur „Zauberflöte"

Von Egon von Komorzynski

Das historische Museum der Stadt Wien besitzt sechs Szenenbilder zur „Zauberflöte" — kolorierte Stiche, die allem Anschein nach aus dem achtzehnten Jahrhundert stammen und denen auf den ersten Blick anzusehen ist, daß sie keine Phantasiegebilde sind, sondern auf einer Aufführung und zwar auf einer der frühesten Aufführungen beruhen. Diese Aufführung fand auf einer keineswegs geräumigen, sondern im Gegenteil auffällig kleinen Bühne statt; die Dekorationen — Kulissen und Versatzstücke — sind genau zu erkennen und aus gewissen Einzelheiten geht hervor, daß theaterkundige Leute am Werk waren, die die Vorschriften des Textbuchs genau befolgten, soweit ihnen das möglich war. Man kam daher vor Zeiten auf die naheliegende Vermutung, daß diese Stiche Szenenbilder der Uraufführung in Schikaneders Theater im Freihaus seien, und aus dieser Vermutung ist durch Gewohnheit eine noch jetzt herrschende Meinung geworden und geblieben.

Inzwischen hat sich aber vieles geändert. Die wissenschaftliche Forschung hat erwiesen, daß das Theater im Freihaus nicht, wie Jahn behauptete, „nicht viel besser als eine Holzbude" war, und ebenso sind die auf Unwissenheit und Geschwätz beruhenden Entstellungen der sogenannten Entstehungsgeschichte der „Zauberflöte", die Schikaneder und besonders Mozart herabsetzen, durch die Wahrheit ersetzt worden. Wir wissen heute, daß Schikaneders Theater ein steinernes, mit Ziegeln gedecktes Gebäude war, und kennen auch dessen Maße: 30 Meter lang, über 15 Meter breit, die Bühne 10 Meter breit und 12 Meter tief. Der Unterschied zwischen den sehr beschränkten Raumverhältnissen der auf den Szenenbildern dargestellten Bühne und den jetzt bekannten viel größeren Maßen der Bühne des Freihaustheaters allein würde genügen, um die Vermutung, es handle sich um Szenenbilder der Uraufführung, zum Wanken zu bringen.

Doch wie sich durch nichts beweisen läßt, daß diese Vermutung richtig ist, läßt sich andererseits gar manches gegen ihre Richtigkeit vorbringen. Der wichtigste Gegengrund ist das Kostüm des Papageno. Die Bilder geben ohne Zweifel das Kostüm der auftretenden Personen treu nach der betreffenden Aufführung wieder. Papageno trägt ein kurzes Wams, das wie seine Hose mit Federn besetzt ist; er hat keine Kopfbedeckung, sodaß sein dichtes, langes Haar sichtbar ist. Nun heißt es aber auf dem Theaterzettel der Uraufführung im Freihaustheater:

> „Die Bücher von der Oper, die mit zwei Kupferstichen versehen sind, wo Herr Schikaneder in der Rolle des Papageno nach wahrem Kostüm gestochen ist, werden an der Theater-Kassa vor 30 kr. verkauft."

Ein Blick auf den im Textbuch enthaltenen Stich läßt uns feststellen, daß Papagenos Kostüm hier ganz anders aussieht: den Oberleib bedeckt eine Art Jacke, deren befiederte Schöße weit auf die Schenkel herabreichen; den Hals umschließt eine aus großen Federn bestehende Krause; die Jacke läuft hinten in einen breiten, fast bis zu den Fersen reichenden Schwanz aus Pfauenfedern aus; den Kopf umgibt eine Federnhaube, die vom Haar gar nichts sehen läßt und über der Stirn einen hohen Aufputz von sechs großen Pfauenfedern hat. Daß dies Papagenos „wahres Kostüm" war, ist kaum zu bezweifeln und somit können Darstellungen, die einen Papageno mit unbedecktem Kopf und in einer Jacke ohne Krause und ohne Pfauenschwanz zeigen, nicht Szenenbilder der Schikanederschen Uraufführung sein.

Wenn aber Papagenos Kostüm von der erwiesenen Form im Freihaustheater abweicht, dann können wir das gleiche auch von der Kleidung anderer Personen annehmen. Die Damen der sternflammenden Königin tragen auf den Szenenbildern Reifröcke, sodaß sie auf der kleinen Bühne zwischen den Felsendekorationen gar nicht nebeneinander Platz haben. Jedoch auch Pamina trägt eine Krinoline und darüber ein Galakleid, als solle sie an einer Festlichkeit bei Hofe teilnehmen. Das ist um so auffälliger, da Taminos Gewand, der Vorschrift im Textbuch entsprechend, ein „prächtiges japonisches Jagdkleid" zu sein scheint. Auch Paminens

Frisur ist so kunstvoll, daß auf sie die Worte Papagenos: „Blonde Haare — blonde Haare" bei dem Vergleich der wirklichen Pamina mit dem „Bildnis" kaum zutreffen würden, — denn diese Worte lassen eher darauf schließen, daß die langen blonden Haare der Prinzessin in schlichter Pracht über Schultern und Rücken hinunterhängen. Am meisten befremdet Paminens Kleidung auf dem Bild, das sie darstellt, wie sie sich anschickt, gemeinsam mit Tamino als seine Führerin Feuer und Wasser zu durchschreiten, — der Hintergrund zeigt die „Schreckenspforten". Die leidenschaftlich Liebende, die Nacht und Tod nicht scheut; sie, die allerorten an der Seite des Geliebten sein wird, ist gekleidet und frisiert, als habe sie vor, mit ihrem Bräutigam ein Menuett oder eine Gavotte zu tanzen. Da im übrigen alle szenischen Vorschriften sehr vernünftig befolgt worden sind, muß angenommen werden, daß bei der den Bildern zur Vorlage dienenden Aufführung besondere Ursachen dieses eigenartige Kostüm der Prinzessin zwingend notwendig machten. Aber daß Mozarts Pamina bei der von Mozart dirigierten Uraufführung weder eine Krinoline noch ein aufgebauschtes Rokokostaatskleid trug, können wir glauben, weil es von Aufführungen anderer Opern Schikaneders im Freihaustheater Szenenbilder gibt, die zeigen, wie genau Schikaneder es mit dem richtigen Kostüm genommen hat. Auf den erhaltenen Szenenbildern der Oper „Babylons Pyramiden" tragen alle Personen Gewänder, die dem Ort und der Zeit der Handlung entsprechen, und auch hier ist Schikaneder porträtgetreu in seiner komischen Rolle als „Oberster der Tigerknechte" dargestellt. Ein 1796 in Wien gedrucktes wissenschaftliches Werk, „Versuch über das Kostüm der vorzüglichsten Völker des Altertums, des Mittelalters und der neueren Zeiten" von Robert von Spalart, in dem Kleider, Schmuck, Waffen und Geräte in kulturgeschichtlich sorgfältiger Weise beschrieben und abgebildet sind, enthält als Anhang zum ersten Band ein „Pränumerantenverzeichnis", in dem „Herr Emanuel Schikaneder, Schauspieldirektor" angeführt wird: ein Beweis dafür, daß Schikaneder nach stilgerechter historischer Richtigkeit in der Ausstattung seiner Opern strebte.

Ein anderer, gewiß nicht unberechtigter Einwand gegen die Ansicht, die Wiener Szenenbilder bezögen sich auf Schikaneder-Mozarts Uraufführung, ist aus der Entstehungsgeschichte des Textes herzuleiten. Schikaneder ar-

beitete mit Mozart gemeinsam, Mozart nahm entscheidenden Einfluß auf die Gestaltung und Entwicklung der Handlung und auf Mozarts Wunsch wurde das Schauspiel „Thamos, König in Ägypten“ von Tobias v. Gebler das Vorbild der „Zauberflöte“; daher der von „Thamos“ abgeleitete Name des Prinzen „„Tamino“, der ägyptische Schauplatz und die Gruppierung der Hauptpersonen: das ideale Liebespaar und dessen Beschützer, der weise, gütige Priester, denen die von einem haßerfüllten Weib und einem verschmähten Freier geführte Verschwörung gegenüber steht. Es wurde somit, gleich dem ägyptischen Schauplatz, auch das antike Kostüm aus dem „König Thamos“ in die „Zauberflöte“ herübergenommen. Auch aus diesem Grund wäre eine „Prinzessin Pamina“ in Reifrock, gebauschter Robe und modischer Frisur auf Schikaneders Bühne nicht möglich gewesen.

Es besteht also wohl Grund genug, daran zu zweifeln, daß die erhalten gebliebenen Szenenbilder von der Aufführung in Schikaneders Freihaustheater herrühren. Der Wert der Bilder wird jedoch durch diesen Zweifel nicht vermindert. Sie stammen jedenfalls aus der Zeit der ersten Aufführungen von Mozarts Oper, die 1792 in Prag, 1793 in Salzburg, Hamburg, Frankfurt am Main, 1794 in Berlin, Stuttgart und in Weimar unter Goethes Leitung aufgeführt wurde. Kleinere Bühnen folgten den großen und von einer solchen mögen die Bilder herrühren. Sie geben Kunde von der Zeit, in der die „Zauberflöte“ noch etwas Neues war; das in ihnen zum Ausdruck kommende Streben des Regisseurs, jede Einzelheit realistisch zu gestalten und im ganzen wie im kleinen die Ausgestaltung möglichst, so weit es eben die Verhältnisse an der eigenen Bühne zuließen, den Absichten des Textdichters und des Komponisten anzupassen, macht sie des einzigartigen Kunstwerks würdig, an das Goethe dachte, als er seinen Direktor im Vorspiel auf dem Theater im „Faust“ ausrufen ließ:

„D'rum schonet mir an diesem Tag
Prospekte nicht und nicht Maschinen.
Gebraucht das groß' und kleine Himmelslicht,
Die Sterne dürfet ihr verschwenden;
An Wasser, Feuer, Felsenwänden,
An Tier und Vögeln fehlt es nicht.“

Es ist sehr wahrscheinlich, daß die sechs Bilder nur einige, durch Zufall oder Fügung gerettete Überbleibsel einer viel größeren Zahl ursprünglich vorhanden gewesener Bühnenbilder sind. Denn da einige von den erhaltenen Bildern Szenen darstellen, die keineswegs Höhepunkte der Handlung genannt werden können, besteht wohl Anlaß zur Vermutung, daß der Zeichner, der Nebensachen im Bild festhielt, um so mehr auch die wichtigsten Vorgänge verewigen wollte. Eine aufmerksame Betrachtung der einzelnen Bilder ist sehr lehrreich. Sie sind zum erstenmal in dem in Brünn erschienenen „Allgemeinen Europäischen Journal“ 1795 veröffentlicht worden. Die im Besitz des Historischen Museums der Stadt Wien befindlichen Exemplare werden in der „Chronik des Wiener Goethe-Vereins“ 1942 (47. Band, S. 60) als „Stiche von Gayl und Neßthaler 1791“ bezeichnet (Matthias Gayl war Theatermaler, Neßthaler „Dekorateur“ in Schikaneders Theater). Dieser bis jetzt nicht bewiesenen Ansicht steht die Angabe Wurzbachs gegenüber (Biographisches Lexikon 29. Band, S. 65), die Bilder seien von den Brüdern Josef und Peter Schaffer gezeichnet und gestochen worden.

Das erste Bild hat die Unterschrift: „Papageno: Hier, meine Schönen, übergeb' ich meine Vögel“. Im Vordergrund liegt die getötete Riesenschlange in drei weit voneinander getrennte Stücke zerhackt; links steht Tamino, rechts Papageno, in der Mitte die drei Damen, deren erste einen Pokal in der linken Hand hält; daß die andern den Stein und das goldene Vorhängschloß halten, sieht man nicht, weil sie in ihren breiten Reifröcken bei der Enge des Schauplatzes fast hintereinander stehen müssen. Der vor den Damen stehende Vogelkäfig Papagenos ist im Aussehen ganz verschieden von dem im Textbuch abgebildeten Käfig. Die Szenerie richtet sich nach dem Textbuch: „Das Theater ist eine felsichte Gegend, hie und da mit Bäumen überwachsen; auf beyden Seiten sind gangbare Berge, nebst einem runden Tempel.“ Sonderbar ist jedoch eine Einzelheit: der „runde Tempel“, aus dessen „Pforte“ die drei Damen kommen, ist ein großes, den größten Teil des Hintergrundes einnehmendes Gebäude; es steht aber rechts von ihm auf einem aus Steinen gemauerten Unterbau ein ganz kleiner runder Tempel, dessen Kuppel ohne Mauern bloß auf Säulen ruht, d. h. ein zweiter Tempel, der aber niedriger ist als die auf der Bühne befind-

lichen Personen und wie ein überflüssiges Spielzeug aussieht. Es ist so gut wie ausgeschlossen, daß der bis in jede Kleinigkeit praktische Schikaneder so etwas auf die Bühne brachte, er und mit ihm auch Mozart müßten denn ihren eigenen Operntext mißverstanden haben.

Das zweite Bild zeigt den heiligen Hain mit den Eingängen zu den Tempeln der Weisheit, Vernunft und Natur. Tamino bläst auf seiner Flöte, um ihn tanzen rechts und links je vier Affen, in der Luft schweben fünf reiherartige Vögel mit ausgebreiteten Flügeln. An diesem Bild ist merkwürdig, daß Tamino die Flöte beim Spielen verkehrt — wie ein Linkshänder — hält. Der erste Sänger des Tamino, Benedikt Schack (1758 bis 1826), der selbst ein Musiker war, mehrere von Schikaneder verfaßte Singspiele in Musik gesetzt hat und als berühmter Flötenvirtuose gerade dieses Instrument besonders beherrschte, hat ganz bestimmt bei der Uraufführung die Flöte wie ein wirklicher Spieler, also nicht verkehrt, gehalten.

Das dritte Bild zeigt den Einzug Sarastros, der, der Vorschrift gemäß, auf einem von sechs Löwen gezogenen „Triumphwagen" sitzt; er hat ein verhältnismäßig junges, bartloses Gesicht, trägt einen Mantel von Hermelin und eine Art doppelter, in eine Spitze auslaufender Kappe, unter der sein langes Haar herabhängt. Das „Gefolge" besteht aus sechzehn Männern, die sämtlich Turbane tragen und anscheinend türkisch gekleidet sind; von ihnen haben sechs lange Mäntel und stehen ganz militärisch mit gezogenen Säbeln da. Rechts vorne steht Papageno, links Pamina in dem schon erwähnten weitgebauschten Staatskleid, in dem sie zwar einen steifen Hofknicks machen, niemals aber niederknien könnte. Bei der Aufführung im Freihaustheater sang jedoch Pamina die Worte: „Herr, ich bin zwar Verbrecherin! Ich wollte deiner Macht entfliehn" vor Sarastro kniend (es heißt auch in Schikaneders Textbuch von 1791, S. 42: „Pamina (kniet)") und dem entspricht Sarastros Aufforderung: „Steh auf, erheitre dich, o Liebe!"

Die drei Szenenbilder zum zweiten Akt enthalten manches der Beachtung Werte. Eines stellt die Probe des Schweigens dar, die Tamino besteht: er beantwortet die zärtlich drängenden Worte Paminens nicht, sondern bläst, ohne sie anzublicken, auf seiner Flöte. Tamino hält auch auf diesem Bild die Flöte nicht richtig, sondern wieder „linkshändig". Die Unterschrift des Bildes lautet: „Pamina: Du hier! — Gütige Götter!" Es ist die

Szene, in der Pamina, da der Geliebte anscheinend nichts mehr von ihr wissen will, in der Wehmut gekränkter Liebe von Verzweiflung erfaßt wird und ihrem tiefen Seelenschmerz in der g-moll-Arie „Ach, ich fühl's, es ist verschwunden, ewig hin der Liebe Glück!" Ausdruck gibt. Zu diesem erschütternden Ausbruch leidenschaftlichen Empfindens paßt ihr Benehmen auf dem Bild wenig: sie steht in einiger Entfernung von Tamino, in ziemlich steifer Haltung und wieder in dem breit gebauschten Galakleid, das sie offenbar während der ganzen Vorstellung getragen hat. Diesmal sind auch die Vorschriften des Textbuchs nicht befolgt: bei Schikaneder ist der Schauplatz „eine Halle, wo das Flugwerk gehen kann", auf dem Bild jedoch ein Garten mit einem von Bäumen umstandenen Teich, an dessen Ufer wieder ein runder Tempel mit einer auf Säulen ruhenden Kuppel steht. Im Textbuch heißt es: „Ganz vorne sind zwey Rasenbänke"; auch diese fehlen auf dem Bild: Tamino sitzt auf einem Stein, Papageno hat sich auf den Erdboden gesetzt und ißt, aber er sitzt so niedrig, daß sein Kopf tief unter der Platte des gedeckten Tisches bleibt, auf der Wein und Speisen stehen. Der Tisch steht ganz rechts, während nach dem Textbuch ihn die drei Knaben „in die Mitte setzen". Das fünfte Bild stellt dar, wie der „Sprecher" die Papagena, in die sich das alte Weib verwandelt hat, bei der Hand nimmt und von Papageno wegführt. Es hat die Unterschrift: „Fort mit dir, junges Weib! Er ist deiner noch nicht würdig!" und die Dekoration ist, entsprechend der Vorschrift, „das Gewölbe von Pyramiden".

Am meisten lehrreich und wertvoll ist wohl das letzte Bild, das die Szenerie der Feuer- und Wasserprobe darstellt. Hier sind die Anweisungen des Textbuchs nahezu wörtlich befolgt worden: „Das Theater verwandelt sich in zwey große Berge; in dem einen ist ein Wasserfall, worin man sausen und brausen hört: der andre speyt Feuer aus; jeder Berg hat ein durchbrochenes Gegitter, worin man Feuer und Wasser sieht; da, wo das Feuer brennt, muß der Horizont hellroth seyn, und wo das Wasser ist, liegt schwarzer Nebel. Die Scenen sind Felsen, jede Scene schließt sich mit einer eisernen Thüre. Tamino ist leicht angezogen ohne Sandalien. Zwey schwarz geharnischte Männer führen Tamino herein. Auf ihren Helmen brennt Feuer, sie lesen ihm die transparente Schrift vor, welche auf einer Pyramide geschrieben steht. Diese Pyramide steht in der Mitte ganz in der

Höhe nahe dem Gegitter.“ Freilich trägt Tamino auf dem Bild dieselben Schuhe wie auf den übrigen Bildern und die zwei Geharnischten haben nicht nur auf ihren Helmen brennendes Feuer, sondern jeder von ihnen trägt auch eine brennende Fackel. Außer diesen vier Personen befinden sich auf der Bühne der Sprecher und ein Priester, der einen sackartigen dunklen Überwurf über den linken Arm hängen hat. Zu alledem paßt nur eines nicht: die Kleidung des Liebespaars. Tamino, der bisher ein lichtes Obergewand trug, hat jetzt ein dunkleres Gewand mit Schärpe und Mantel, dazu eine weiße Spitzenhalskrause, einen festlich anmutenden Anzug, der fast ein Seitenstück zu dem Galakleid Paminens genannt werden kann, das die Prinzessin auch in dieser Szene anhat.

Zusammenfassend ist zu sagen: gegen die Behauptung, es handle sich um Szenenbilder der Uraufführung, die nicht bewiesen werden kann, sprechen gewichtige Dinge. Papagenos Kostüm und das Kleid Paminens, die Art, wie Tamino auf zwei Bildern die Flöte hält, der anders als auf dem Bild im Textbuch aussehende Vogelkäfig, aber auch Einzelheiten in Dekoration und Szenerie wie der zweite kleine „runde Tempel“ im ersten Akt oder das Tischchen, an dem Papageno im zweiten Akt sitzt, machen es höchst unwahrscheinlich, daß die Aufführung im Freihaustheater, die Mozart leitete und die von Schikaneder ganz nach Mozarts Wünschen vorbereitet worden war, so aussah wie die auf den Bildern dargestellte. Es wäre gewiß sehr schön und wünschenswert, wenn uns Bilder von jener Erstaufführung erhalten geblieben wären. Doch darf uns der sehr berechtigte Wunsch nicht dazu verleiten, daß wir der verlockenden Versuchung erliegen und den Bedenken und Widersprüchen zum Trotz das, was wir gern wirklich sähen, auch für wirklich bestehend halten. Ein eigenes Verhängnis hat es gefügt, daß wir keine Abbildung des Freihaustheaters, kein Porträt von Mozarts Pamina Anna Gottlieb und auch keine Bühnenbilder von der ersten Aufführung der „Zauberflöte“ besitzen. Vielleicht soll das eine Mahnung an uns bedeuten, daß wir uns von all dem eine geistige Vorstellung machen mögen. „Die Zauberflöte“ wendet sich nicht an unsere nüchterne Gewohnheit des Denkens, sondern an unsere Phantasie. In unserer Phantasie werden wir uns die szenische Gestaltung jener Aufführung von Mozarts deutscher Oper, die er selbst bis ins einzelne durchdacht

und angeordnet hatte, besser, deutlicher und richtiger vorstellen, als die hier besprochenen oder irgendwelche andere Bühnenbilder es uns lehren können.

Der Dichter des Liedes K.V. 307

Von Bernhard Paumgartner

Bei der Durchforschung des reichen historischen Materials in der Bibliothek des Conservatorio L. Cherubini (Istituto musicale) in Florenz kam dem Verfasser auch ein sehr schönes Exemplar der im französischen Kulturkreis des Settecento recht verbreiteten dreibändigen „Anthologie Françoise“ von Monnet in die Hände. Das 1765 mit aller Sorgfalt und erlesenem Geschmack in Paris gedruckte, mit Bildern und Vignetten ausgestattete Sammelwerk trägt als Titelkupfer ein gutes Profilbild des Herausgebers von dem in der Mozart-Ikonographie wohlbekannten Auguste de St. Aubin. Es enthält insgesamt 388 ausgewählte Chansons, deren Texte teilweise bis ins 13. Jahrhundert zurückreichen; der größte Teil der Gedichte und fast alle Melodien stammen freilich aus weit jüngerer Zeit, die meisten aus dem Settecento selbst. Sie fließen aus den verschiedensten Quellen, wie es für die reizvoll unbedenkliche Vielfalt des französischen Chansons durchaus charakteristisch ist: zum kleinen Teil sind die „Airs“ von komponierenden Dichtern mit erfunden; dazu findet sich neben volkstümlichen Melodien viel Parodiegut, namentlich aus eingänglichen Stücken der Clavecinisten (François Couperin u. a. — man vergl. den ähnlichen Vorgang in Sperontes' „Singender Muse an der Pleiße“) —, vieles ist aus Divertissements, Vaudevilles, aus der Opéra comique geschöpft. Eine starke vereinheitlichende Kraft, die über die wenig merkbare persönliche Redaktionsarbeit hinaus, in der Uniformität der französischen Rokokokultur ihren Ursprung haben mag, läßt sich trotzdem als Charakteristikum der ganzen Sammlung nicht leugnen. (Dasselbe muß auch von der späteren, weit umfangreicheren und noch populäreren Chansonsammlung „La Clé du caveau“ gesagt werden, deren 2. Auflage (1816) nicht weniger als 1500 Weisen bringt.)

Mozart hat die beiden französischen Chansons („Oiseaux, si tous les ans“ K.V. 307 und „Dans un bois solitaire“ K.V. 308) in Mannheim

für Auguste Wendling, Tochter des Flötenvirtuosen Johann Baptist Wendling und der Sängerin Dorothea Wendling, komponiert, in deren gastlichem Hause er glücklich unbefangene Stunden verbringen durfte. Beide Werke, deren Autograph gegenwärtig nicht feststellbar ist, sind durch Briefstellen belegt. „Ich habe" — schreibt Mozart am 7. Februar 1778 nach Salzburg — „der Mad[elle] gustl gleich nach meiner Ankunft ein französisches lied, wozu sie mir den Text gegeben hat, gemacht, welches sie unvergleichlich singt. hier habe ich die Ehre damit aufzuwarten, beym wendling wirds alle tag gesungen. sie sind völlig Narrn darauf." Und: „der tochter habe ich noch einige französische ariettes versprochen, wovon ich heut eins angefangen habe. wenn sie fertig sind, so werde ich sie, wie die erste, auf klein Papiere schicken". (28. Februar 1778.)

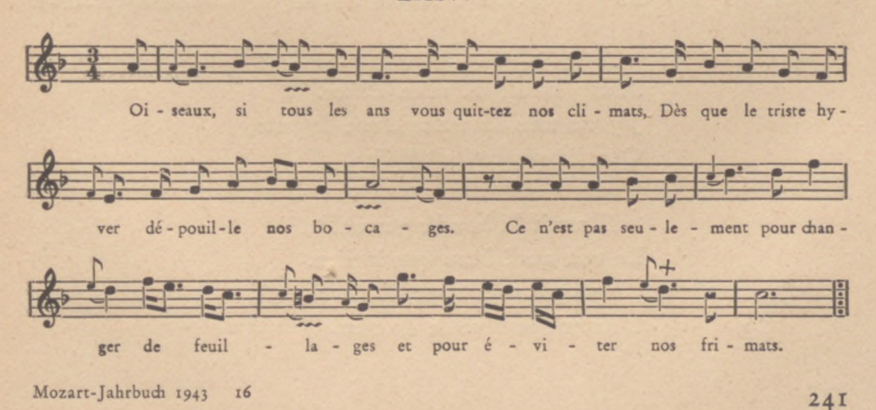
Für das zweite Lied („Dans un bois") ist Antoine Houdart de la Motte (gest. 1731) als Textdichter festgestellt. Das Lied stammt aus dem 1. Bande seiner gesammelten Werke: es ist die sechste seiner „Odes Anacréontiques". De la Motte, vielmehr: de la Mothe, wird in der geistvollen Einleitung unserer Anthologie, die das Lied ebenfalls enthält, als „esprit souple, & créateur de ses talents" charakterisiert. Der Titel des Liedes lautet „L'Amour reveillé", der Textanfang allerdings: „Dans un lieu (nicht „bois" wie bei Mozart) solitaire & sombre".

Aber diese kleine, wohl absichtliche Änderung Mozarts führt uns mit Sicherheit zu dem Sammelwerk, dem, wie Köchel (III. Aufl.) richtig vermutet, beide französische Texte entnommen sind und das unser Meister laut eigener Mitteilung im Wendlingschen Hause in die Hand bekommen hatte. Es ist nichts anderes als der erste Band unserer, der Monnetschen, Anthologie, ein Buch, das in dem damals stark von französischen Kultureinflüssen beherrschten Mannheim in vielen Händen gewesen sein dürfte. Im Inhaltsverzeichnis des ersten Bandes (S. 312) steht das Lied „Dans un lieu solitaire & sombre" (Nr. 86) alphabetisch unmittelbar hinter dem Lied „Dans un bois je vis l'autre jour". Kein Zweifel, daß Mozart hier geblättert und daß er, der phantasievolle Künstler von dieser Stelle aus die Anregung empfangen hat, aus dem reichlich trockenen „lieu" das „bois" zu machen und so den Schauplatz des anmurtigen Liedes für alle Zeiten aus irgend einem dunklen Gewölbe — was einem bei dem Worte „lieu"

leicht in den Sinn kommen könnte — in die Anmut eines schäferischen Wäldleins zu verlegen.

Das 64. Lied desselben Bandes aber ist unser reizendes „Oiseaux, si tous les ans“ (K.V. 307) und als sein Dichter ist Antoine Ferrand genannt, ein Pariser, „Conseiller de la Cour des Aydes“, von dem wir, laut Fußnote, „einfallsreiche, leichtbeschwingte, in verschiedenen Sammelwerken verstreute Gedichte besitzen. Er starb 1719.“ Aus der Einleitung (S. 61) erfahren wir noch, daß Ferrand gut gearbeitete, etwas gepfefferte Epigramme hinterließ und seine Texte gerne den Clavecin-Melodien des „berühmten Organisten François Couperin“ unterlegte. In unserem Falle — Originaltext und -weise der „Oiseaux“ sind nachstehend wiedergegeben — ist dieses Parodieverfahren Ferrands nach einer Melodie unbekannter Herkunft reichlich unglücklich ausgefallen. Hier stimmt wohl gar nichts zusammen: die Anpassung der Worte an die umständliche musikalische Linie, der Tonakzent auf schwachen Silben, der Taktwechsel, alles macht den Eindruck mühsamer Zusammenquälung. Man vergleiche dazu die bezaubernde Mozartsche Lösung in der Schlichtheit einer, allerdings raffiniert gedrängten Arietten-Form, die lieblich drastische Anschaulichkeit dieser Musik, die zusätzliche Lebendigkeit der Begleitung u. s. w. Wenn eine Spur von flüchtiger Erinnerung an die problematische Erstfassung in Mozart blieb, dann von der Schlußkadenz des 1. Teils („pour éviter nos frimats“). Aber auch das erscheint höchst zweifelhaft:

LXIV.





Als Parodie eines Gavotten-Stückleins stellt sich wohl die Weise zu de la Mothes „Amour reveillé" vor, die hier gleichfalls mit dem ursprünglichen Text wiegergegeben sein möge:

LXXXVI.



J'approche, sa beauté me flatte;
Mais j'aurois dû m'en défier.
J'y vis tous les traits d'une Ingrate,
Que j'avois juré d'oublier.

Il avoit la bouche vermeille,
Le tein aussi beau que le sien.
Un soupir m'échappe, il s'éveille:
L'Amour se réveille de rien.

Aussi-tôt déployant ses aîles,
Et saisissant son Arc vengeur,
D'une de ses flêches cruelles,
En partant, il me blesse au coeur.

Va, dit-il, aux pieds de Silvie,
De nouveau languir & brûler:
Tu l'aimeras toute ta vie,
Pour avoir osé m'éveiller.

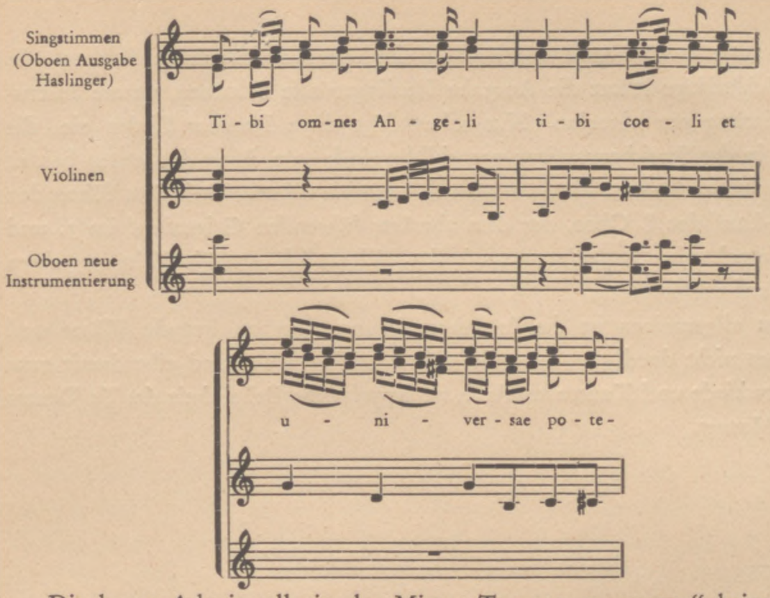
Eine unbekannte Instrumentation von Mozarts Te Deum

(K.V. 141 = 66 b)

Von Paul Mies

Das Autograph des viel gebrauchten Te Deums (K.V. 141 = 66 b) von W. A. Mozart ist unbekannt. Die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien und das Istituto musicale in Florenz bewahren Stimmenabschriften. Die erste Ausgabe bei Breitkopf hat als Begleitung nur 2 Violinen, Baß und Orgel, wie mehrere Messen Mozarts. Eine Ausgabe von Tobias Haslinger, Wien (Verlags-Nr. 4917), bringt als nicht-obligate Stimmen Viola, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Trompeten, 2 Pauken. F. Haberl hat in den „Denkmälern liturgischer Tonkunst zum praktischen Gebrauch" (Verlag A. Böhm & Sohn, Augsburg) diese Ausgaben leicht kennbar vereinigt.

Seit Frühjahr 1943 befindet sich eine handschriftliche Partitur unbekannter Herkunft, die nach Papier und Schrift zweifellos dem 18. Jahrhundert entstammt, im Besitz der Stiftung Mozarteum Salzburg. Sie trägt die Aufschrift „Te Deum von W. A. Mozart" und stellt eine bislang unbekannte Begleitung dar. Die Besetzung besteht aus 2 Oboen, 2 Hörnern, 2 Fagotten, 2 Pauken. Ähnlich wie bei der Haslingerschen Ausgabe handelt es sich um nicht-obligate Zusatzstimmen zur ursprünglichen kleinen Besetzung, nicht um eine Übertragung der Streicherbesetzung auf Blasinstrumente. Die Instrumentierung unterscheidet sich von der Haslingerschen vor allem durch größere Zurückhaltung. Die Ausgabe Haslinger verstärkt nicht nur die Streicher durch Füllstimmen und Parallelführungen, sondern folgt den Singstimmen vielfach dort, wo die ursprüngliche Besetzung selbständig ist. In Takt 7—9 z. B. hat die Violine eine Gegenstimme zur Terzenmelodie von Sopran und Alt. Die Ausgabe Haslinger führt die beiden Oboen parallel zu den Singstimmen. Unsere Instrumentierung läßt das Original fast unangetastet und verstärkt nur in Takt 8 eine Phrase des Melodiezuges (Beispiel 1).



Die kurze Adagiostelle in der Mitte „Te ergo quaesumus" bringt bei Haslinger sogar eine selbständige Melodie der Bläser (Beispiel 2).



Unsere Instrumentierung enthält für alle Zusatzstimmen Pauken. In der Schlußfuge stützt die Ausgabe Haslinger alle Stimmen, unsere Instrumentierung nur einzelne. Nur selten fügt diese Partitur Linien ein, die nicht in der Streicherpartitur vorgebildet sind; so z. B. in den ersten beiden Vierteln des Taktes 18 einen von d um eine Oktave aufwärts führenden 16tel-Lauf der I. Oboe, der dem abwärts führenden Geigenlauf im 3. und 4. Viertel seine Entstehung verdankt. Eigentlich enthält Takt 47 einen Sololauf der I. Oboe.

Im allgemeinen ist die Instrumentierung sparsam, braucht Bläser und Pauken nicht durchweg, setzt sie mehr als Lichter auf und gibt damit gute Unterschiede und Kontraste. Auch sie beweist die Beliebtheit des Te Deums von Mozart.

Geschichtliches und Statistisches zur Mozartpflege

Von Erich Valentin

Auch die Geschichte der Mozartpflege gehört zu den Sachgebieten der Mozartforschung. Denn sie veranschaulicht Zeitdauer und Richtung der Entwicklung, die Mozarts Werk einschlug, sie ist der Gradmesser der Bewertung, die Mozart als eine jeder Zeit begriffliche Erscheinung fand. Die Nachwirkung seines Schaffens, nicht im künstlerischen Sinn, sondern hinsichtlich der lebendigen Geltung, bekundet sich in Art und Umfang der Verbreitung, die ihm zuteil wurde. Diese von Mozarts Lebzeiten bis in die Gegenwart durchzuführende Untersuchung, die vor allem in der jüngeren und jüngsten Gegenwart sich bis zur statistischen Anschaulichkeit verdichten kann, wird zugleich Ergebnisse zutagefördern, die für die Geschichte der Musik- und Theaterpflege von allgemeingültigem Wert sind, da Mozart allen Moden zum Trotz der unabänderliche tenor ist, ohne den kein Konzertleben, kein Theater, keine Hausmusik denkbar ist, im deutschen Kulturkreis wie in der ganzen Welt.

Die Behandlung dieses Aufgabengebietes erhärtet die Wichtigkeit und Notwendigkeit der lokalgeschichtlichen Forschung, deren Einzelergebnisse zusammengefaßt das gesuchte Gesamtbild schaffen. Drei Punkte werden dabei zu berücksichtigen sein: 1. der Zeitpunkt, mit dem an den verschiedenen Orten die Mozartpflege einsetzt, 2. der zahlenmäßig zu belegende Umfang, in dem die lokale Mozartpflege beginnt bzw. sich entwickelt, da daraus ersichtlich wird, wie schnell oder wie langsam sich Mozart „durchsetzte", 3. soweit feststellbar: die Wiedergabe; denn an ihr läßt sich am besten ablesen, was wir „Mozart-Anschauung" nennen und was uns aus der Geschichte der Mozartliteratur im wissenschaftlichen wie — leider — auch belletristischen Sinne geläufig ist. Die Mozart-Literatur ist ja letztlich ohne die Mozartpflege undenkbar, da in den meisten Fällen die im Schrifttum niedergelegte Einstellung zu Mozart nicht nur auf der rein geistig-

persönlichen Beurteilung beruht, sondern auch auf der Erkenntnis, die aus dem zeitüblichen Hören und Sehen geboren ist. Umsomehr ragen jene Mozart-Apostel heraus, die mit der Feder oder mit der künstlerischen Tat die modische Gesinnung zu überwinden vermochten. Das Ringen um das der Wahrheit gemäße Mozartbild ist die Auswirkung dieses Vorgangs.

Es ist hier nicht der Ort, eine Geschichte der Mozartpflege aufzuzeichnen; diese dringend zu bewältigende Aufgabe, deren Wichtigkeit in „Sachen Mozart" eindringlicher ist als gemeinhin angenommen wird[1], bedarf einen größeren Raum als nur den eines Aufsatzes. Lediglich zur Andeutung der frühesten Entwicklungsstufen seien die Daten der den Uraufführungen folgenden Wiedergaben der bekannten Bühnenwerke genannt (ohne jeden Anspruch auf Vollständigkeit!), ein Register, das erst dann seinen eigentlichen Zweck erfüllen wird, wenn es mehr ist als „Gerippe", wenn zu den Tatsachen sich die Nachrichten gesellen, die über die Art der Aufführungen und die Zahl ihrer Wiederholungen Aufschluß geben. In dem vorliegenden Zusammenhang sollen diese Angaben gewissermaßen den geschichtlichen Hintergrund zu der zahlenmäßig dargestellten Mozartpflege der jüngsten Musikgeschichte, d. h. der letzten zehn Jahre, geben.

Kennzeichnend ist, daß Mozart erst mit der „Entführung aus dem Serail" in die b r e i t e Öffentlichkeit zu dringen begann. Die Begründung liegt auf der Hand: alle früheren Bühnenwerke waren teils für den höfischen Kreis bestimmt, teils zweckgeboren[2]. Weiter ist anzuführen, daß erst im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts, wenigstens in Süddeutschland und Österreich — in Mittel- und Norddeutschland finden wir, abgesehen vom Volks- und Hanswursttheater, diesen Vorgang schon früher —, mit den reisenden Theatergesellschaften die bürgerliche, d. h. allgemein öffentliche Theaterkultur ihren Anfang nahm, eine der Wandlung des höfischen zum bürgerlichen Musikleben entsprechende, im sozialen Prozeß begründete

---

[1] Diese Notwendigkeit bestätigt auch Friedrich Blume in „Wolfgang Amadeus Mozart. Gedenkrede zu Mozarts 150. Todestag" (Wolfenbüttel-Berlin 1942), S. 36.

[2] Indessen ist damit noch keine Erklärung dafür gegeben, daß diese Schöpfungen, von denen z. B. der „Idomeneo" erst nach 1800 in vereinzelten Aufführungen erscheint, nach der endgültigen Durchsetzung des Musik- und Theaterlebens mit dem Schaffen Mozarts bis in unsere Tage hinein abseits stehen.

Tatsache, die auf Mozarts Stellung in der Theatergeschichte ein bemerkenswert aufhellendes Licht wirft. Denn seine Entwicklung zur Reife fällt in denselben Zeitraum, in dem uns die ersten großen Namen der Theaterdirektoren (Schikaneder, Böhm, Seconda, Döbbelin usw.) begegnen. Die „Entführung" trat ihren Siegeslauf im „Nationalsingspieltheater" an, „Figaro" — trotz der Tatsache, daß die Uraufführung im Wiener Burgtheater stattfand — und „Don Giovanni" im Ständetheater zu Prag, die „Zauberflöte", eigens für das unhöfische Theater und gemeinsam mit einem Repräsentanten der deutschen Theatergesellschaften geschrieben, in einem bürgerlichen Theater der Wiener Vorstadt. Diese vier Werke erhielten ihren unerschütterlich festen Platz im Theaterleben; eine Sonderstellung, die sie lange Zeit, eigentlich bis in die Gegenwart hinein, bewahrte, nimmt „Cosi fan tutte" ein, an deren Behandlung sich übrigens am sinnfälligsten die Geschichte der Mozartanschauung und Mozartpflege ablesen läßt. Denn, selbst dessen ungeachtet, daß auch die „Zauberflöte" in mannigfacher Beleuchtung erschien, im Gegensatz zu den Opern, die schon zu Mozarts Lebzeiten und bald nach seinem Tod gewissermaßen zu festen Begriffen im Daseinskreis des Theaters wie des Publikums wurden, blieb „Cosi fan tutte" immer der Gegenstand der Diskussion. Jede Zeit deutete an ihr herum, „verbesserte" und variierte; die Bearbeitungen von Herklots (1820) und Schneider (1846), der ja auch den „Schauspieldirektor" dem Zeitgeschmack opferte, sind Zeugnisse für jenes Mozartbild, das eben im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts geschaffen wurde und lange genug entstellend und verfälschend herumspukte. Auffallend ist, daß sich nächst „Cosi fan tutte" die heute meistgespielte Oper Mozarts, „Figaros Hochzeit", im Verhältnis schwerer, als man annimmt, durchzusetzen, bzw. zu verbreiten vermochte. Die Erklärung gibt die weiter unten mitgeteilte chronologische Aufzählung der Aufführungen unmittelbar nach der Uraufführung. Wenn man unter Berücksichtigung dessen, daß die „Zauberflöte" bereits 1795 in dreizehn Städten aufgeführt worden war, den Zeitraum von vier Jahren als Vergleichsmaßstab nimmt, dann ergibt sich das Bild, daß der „Don Giovanni" in fünfzehn Städten bekannt geworden war, „Entführung" in zehn, „Figaro" in neun, „Cosi fan tutte" in sechs, wobei in Anrechnung zu bringen ist, daß mit jedem neuen Werk Mozarts Name

allgemeiner wurde. Demnach stehen tatsächlich „Figaro“ und „Cosi fan tutte“ im Hintergrund; vorherrschend sind „Don Giovanni“ und „Zauberflöte“.

Es hat beim „Figaro“ den Anschein, als ob, ebenso wie bei „Cosi fan tutte“, der Stoff der ungehinderten Verbreitung im Wege stand. Vielleicht auch mögen die in diesem Werk zum Ausdruck kommenden neuen dramaturgischen Gesetze der Darstellung Schwierigkeiten bereitet haben. Der Erfolg des „Figaro“ in Prag muß wohl selbst für Mozart überraschend gewesen sein. Die Versuche, den „Figaro“ auf der deutschen Bühne heimisch zu machen, gingen über die Umwandlung der opera buffa zum Singspiel, ein Vorgang, der die Schwierigkeit der Lage bekundet und zugleich bezeugt, wie einschneidend Mozarts Auftreten für das unmittelbare Theaterleben und den Theaterstil gewesen ist. Es erscheint andererseits als beachtenswert, daß die Gedanken über Mozarts dramatisches Werk und seine Bedeutung im Urteil und in der Beobachtung der großen Persönlichkeiten der Mit- und Nachwelt von Goethe bis Wagner, stets um die „Zauberflöte“ und den „Don Giovanni“, nie um den „Figaro“ kreisen. Man hat den Eindruck, als ob das Mythische, Legendäre eben einem stärkeren Empfinden begegnete als das Zeit- und Wirklichkeitsnahe des „Figaro“ (wie vor allem auch „Cosi fan tutte“).

Dieser Gesamtvorgang kann hier nur angedeutet werden. Seine Begründung und Vertiefung wird aus dem zu schaffenden Material zu finden sein. In diesem Zusammenhang genügt der Hinweis unter Bezugnahme auf die z. T. schon bekannten Jahreszahlen[3].

---

[3] Vergleiche dazu und zum folgenden: Hermann Abert „W. A. Mozart“ (VI. Leipzig 1923), I/II; Blume a. a. O. S. 22 ff.; Otto Bacher „Mozarts Opern im Frankfurt des 18. Jahrhunderts“ (Mozart - Jahrbuch III, herausgegeben von Hermann Abert - Rudolf Gerber, Augsburg 1929), S. 107 ff.; Hermann Endrös „Emanuel Schikaneder und das Augsburger Theater. Ein Beitrag zur Geschichte des Augsburger Theaters zur Zeit W. A. Mozarts“ (Augsburger Mozartbuch; Zeitschrift des hist. Vereins f. Schwaben, Bd. 55/56, Augsburg 1942/43) S. 268; Arnold Schering „Musikgeschichte Leipzigs“ III (Leipzig 1941); Oswald Schrenk „Berlin und die Musik“ (Berlin 1940); Georg Schünemann „Mozart in deutscher Übertragung“ (Jahrbuch der Musikbibl. Peters für 1940, herausg. von E. Schmitz, XXVII, Leipzig 1941), S. 62 f.; Ernst Leopold Stahl

Wie bereits bemerkt scheidet für die frühe Mozartpflege das gesamte Jugendschaffen aus[4], sogar bis zu dem Werk, das das Höhenwachstum einleitet: „Idomeneo". Der Schwung der mit der literarischen Strömung Hand in Hand gehenden Singspielbewegung, die zugleich mit dem Aufschwung des bürgerlichen Kulturlebens insgesamt in Verbindung zu bringen ist, brachte es mit sich, daß die „Entführung" verhältnismäßig schnell ihren Weg machte, obwohl gerade dieses erste große Werk der Singspiel-„Richtung" zu einem Augenblick herauskam, in dem die offizielle Betreuung dieses dem Nationaltheatergedanken nahen Unternehmens aufhörte. Der Wiener Uraufführung am 16. Juli 1782, die vierzehn Wiederholungen nach sich zog, folgten 1783 Prag, Leipzig (25. September), Frankfurt a. M., Bonn, 1784 Mannheim (18. April), Salzburg und Schwedt, 1785 Dresden, München und Kassel, 1787 Breslau und Koblenz, 1788 Berlin (16. Oktober), 1795 Stuttgart.

Das Entwicklungsbild des „Figaro" ist: nach der Uraufführung (Wien, 1. Mai 1786) erschien die Oper noch in demselben Jahre in Prag, 1787 in Donaueschingen (in deutscher Sprache), 1788 in Frankfurt a. Main und

„Mozart am Oberrhein" (Straßburg 1942), S. 45; Erich Valentin „Musikgeschichte Magdeburgs" (Geschichts-Blätter für Stadt und Land Magdeburg Jg. 68/69, 1933/1934, Magdeburg 1934), S. 35 f.; ders. „179 Jahre Mozartpflege in München" (Mozart und München. Ein Gedenkbuch. München 1941), S. 85 ff.; ders. „Musikalische Schlittenfahrt. Ein W. A. Mozart zugesprochenes Gegenstück zu Leopold Mozarts Werk" (Augsburger Mozartbuch a. a. O.), S. 447; Rudolf von Freisauff „Mozarts Don Juan 1787—1887" (Salzburg 1887), S. 105 ff.

[4] Eine Ausnahme bildet „La finta giardiniera", die Johann Heinrich Böhm in der Übersetzung Stierles und gewissermaßen mit der Autorisierung Mozarts 1780 in Salzburg herausbrachte und seitdem auf dem Repertoire behielt, so 1780 in Augsburg, 1781 in Frankfurt a. M. (die erste Mozartoper in der Goethestadt!) usw. Vgl. Hans Georg Fellmann „Die Böhmsche Theatertruppe und ihre Zeit. Ein Beitrag zur deutschen Theatergeschichte des 18. Jahrhundert" (Theatergeschichtliche Forschungen Heft 38, Leipzig 1928), S. 90; Otto Bacher a. a. O. S. 160 ff.; Heinz Friedrich Deininger „Die deutsche Schauspielgesellschaft unter der Direktion von Johann Heinrich Böhm, einem Freunde der Familie Mozart in Augsburg in den Jahren 1779 und 1780" (Augsburger Mozartbuch a. a. O.) S. 340. Auch „Bastien und Bastienne" kam früh heraus: die Theatergesellschaft des Franz Joseph Moser brachte das Singspiel 1777 in Augsburg (vgl. Deininger a. a. O., S. 340).

Leipzig (3. August), 1789 in Passau (deutsch) und Bonn, 1790 in Berlin, Mannheim (24. Oktober in Anwesenheit Mozarts) und Stuttgart, 1794 in München, 1795 Dresden.

Sozusagen der Bahnbrecher für Mozarts Werk war der „Don Giovanni", dem sich nach der Uraufführung in Prag am 29. Oktober 1787 folgende Bühnen erschlossen: 1788 (7. Mai) Wien, wo er allerdings erst 1792 wieder auftauchte, und Leipzig (1. Juni), 1789 Mainz (zum ersten Mal in deutscher Sprache), Mannheim (27. September), Bonn, Frankfurt am Main, Hamburg, Brünn, Graz, 1790 Soest, Schwerin (5. Juli), Berlin (20. Dezember), 1791 Hannover (4. März), Kassel, München (7. August), 1792 Breslau, Weimar, Glogau, Bremen, 1793 Braunschweig, Passau, Münster, Düsseldorf, Köln, Aachen, Königsberg. Lübeck, 1794 Danzig, Oels, Schleswig, 1795 Kiel, Dresden (16. September), Magdeburg, Nürnberg, 1796 Leipzig (deutsch), Stuttgart, 1797 Salzburg, Dessau, 1798 Linz.

Dagegen fällt „Cosi fan tutte" natürlich ab: 26. Januar 1790 Uraufführung in Wien, 1791 Prag, Dresden, Frankfurt a. M. (deutsch), 1792 Berlin, 1793 Mannheim, 1794 Leipzig, 1795 München, Breslau, 1796 Stuttgart (und eine Neubearbeitung in Frankfurt), 1797 Weimar.

Entscheidender wiederum wurde die „Zauberflöte": 30. September 1791 Uraufführung in Wien, 1792 Prag, Zittau (Konzertaufführung), 1793 Augsburg, Leipzig (25. Januar), Magdeburg, Frankfurt a. Main (16. August), München (11. Juli), 1794 Dresden, Mannheim (29. März), Weimar, Berlin (12. Mai), Hamburg (19. November), 1795 Stuttgart.

Einen aufschlußreichen Hinweis auf den Weg, den die Mozart-Verbreitung nahm, gibt die Mozartpflege der Stadt Frankfurt a. M.[6]. Gerade dieses Beispiel ist bemerkenswert, weil die Goethe-Stadt mit Wien, Prag, Augsburg, Leipzig und München zu jenen Stationen gehört, die frühzeitig den Namen Mozart verzeichnen. Obwohl hier Werke wie die „Entfüh-

---

[5] Die Mannheimer Erstaufführung war 1784, nicht 1783, wie Abert (a. a. O., I, S. 897) angibt. Zum folgenden: die Leipziger Erstaufführung des „Don Giovanni" fand nicht, wie Abert angibt (a. a. O.), am 15. Juni 1788, sondern am 1. Juni statt (vgl. Schering a. a. O. S. 579).

[6] Vgl. Bacher a. a. O.

rung", „Figaro", „Don Giovanni", „Cosi fan tutte", ja, sogar „La finta giardiniera" und „Titus" (1799, das heißt zwei Jahre nach der ersten deutschen Aufführung in Kassel) bald nach der Uraufführung herauskamen, begann — wie überall — erst mit der „Zauberflöte" eine gewisse Systematik. Die Statistik nennt für 1794 die „Zauberflöte" mit 27 Aufführungen, den „Don Juan" (deutsch) mit 7, die „Entführung" mit 6; 1795 führt wiederum die „Zauberflöte" (11) vor „Don Juan" (6), „Figaro" und „Entführung" (je 5). Ein ähnliches Gesamtbild gibt Mannheim, wo die „Zauberflöte" im Vorrang steht vor „Don Giovanni", „Entführung" und „Figaro". Selbstverständlich spielt bei diesem Vorgang zweierlei eine Rolle: einmal die Tatsache, daß die „Zauberflöte" als die letzte Bühnenschöpfung Mozarts zu gelten hat, die gleichsam alle Gemüter beschäftigte und als des früh Verstorbenen Vermächtnis angesehen wurde, zum andern natürlich der Einsatz überzeugter Apostel, die keineswegs so häufig waren, wie man es bei der im 19. Jahrhundert eintretenden Beliebtheit Mozarts schon für seine Lebzeiten erwarten sollte. Es bedurfte schon der Begeisterung, Tatkraft und Kenntnis einzelner Persönlichkeiten, um dem Werk Mozarts den Weg zu ebnen. Denken wir nur an Männer wie Johann Heinrich Böhm in Salzburg, Augsburg und im Rheinland, an den theaterbegeisterten Hofrat Johann August Tabor in Frankfurt, an Friedrich Wilhelm Großmann in Bonn, an August Eberhard Müller, Friedrich Adolf Pitterlin und Gottfried Bierey in Magdeburg, an Christian Cannabich in München, wo die Mozartpflege sich verhältnismäßig selbständig bildete, an Daniel Gottlieb Türk in Halle, der Mozarts Opern im Konzertsaal aufführte, an den Kaufmann August Christian Exner in Zittau, an Johann Tollmann in Basel, an Goethe in Weimar und so manchen mit der Feder sich einsetzenden Vorkämpfer wie etwa Rochlitz in Leipzig[7].

Die nach 1800 anhebende Verdichtung der Mozartpflege, die sich vor allem auch in der Verbreitung der Kunst Mozarts im Ausland zeigt[8], be-

---

[7] Vgl. Anm. 3 sowie Walter Serauky „Musikgeschichte der Stadt Halle" (Halle 1942) II, 1, S. 158 ff.; Karl Nef „Die Musik in Basel" (SIMG X, 1908/1909), S. 556.

[8] Als die erste ausländische Aufführung einer der Meisteropern Mozarts ist wohl die des „Figaro" 1787 in Monza (Italien) anzusehen. Es folgen: 1788

durfte ebenfalls noch eines gewissen Nachdrucks, wie uns aus dem dirigentischen Wirken eines Weber, Nicolai, Wagner, Rietz bekannt ist, wobei als bemerkenswert hervorgehoben werden kann, daß das Hauptaugenmerk sich nicht auf die bereits populäre „Zauberflöte", sondern auf den „Don Giovanni" richtete. Hand in Hand mit dieser Entdeckung geht die literarische Beschäftigung mit Mozart, von E. Th. A. Hoffmanns wahrhaft entscheidender dichterischer Vision bis zu dem anekdotenhaften Feuilletonismus Lysers; Mörikes Mozartbegeisterung war bereits das Ergebnis einer ausgedehnten Mozartpflege, als deren Stichtag das Jubiläumsjahr 1841 angesehen werden muß. Denn dieser äußere Anlaß — gestalthaft sichtbar in der allerdings erst ein Jahr später vollzogenen Enthüllung des Salzburger Mozart-Denkmals — lenkte die Aufmerksamkeit aller auf die von einzelnen gehegte Mozartbegeisterung.

Bezeichnend an diesem ganzen Vorgang ist nun, daß die deutsche Oper „Zauberflöte" und andererseits „Don Giovanni" im Mittelpunkt des Interesses standen. Die Geschichte der „Zauberflöte"-Deutungen kennzeichnet

„Figaro" in Florenz, 1790 „Don Giovanni" in Budapest, 1792 in Florenz, „Entführung" in Sibiu (Rumänien), 1793 „Figaro" in Paris, 1794 „Zauberflöte" in Petersburg (?), „Giovanni" in Amsterdam, 1797 in Pest, Reval, 1798 „Entführung" in Paris, „Giovanni" in Ofen, Preßburg, „Zauberflöte" in Sibiu, Temeschburg, 1801 in Paris, ebenda 1805 „Giovanni", 1806 „Titus" in London, 1807 „Giovanni" in Petersburg, Kopenhagen, „Cosi" in Mailand, 1809 in Paris (nach Abert II, 642 erst 1811), „Titus" in Neapel, „Figaro" in London, 1813 „Giovanni" in Stockholm, 1814 in Mailand, 1815 in Turin, „Cosi" in Neapel, 1816 in Turin, „Zauberflöte" in Mailand, 1817 in Amsterdam, Petersburg, „Giovanni" in London, 1818 in Bologna, „„Zauberflöte" in Bukarest, Florenz, „Idomeneo" in Bukarest, 1821 „Giovanni" in Parma, 1823 „Figaro" in New York, 1825 ebenda „Giovanni", 1827 „Entführung" in London, 1832 „Zauberflöte" in Philadelphia, 1833 in New York, „Giovanni" in Bukarest, Venedig, 1843 „Figaro" in Bukarest. Interessant ist u. a., daß die „Zauberflöte" dreimal in London zur Erstaufführung gelangte: 1811 italienisch, 1833 deutsch, 1838 (nach Abert II, 838 erst 1840) englisch. Die Erstaufführungen der Opern in Sibiu waren deutsch. Zur Literatur vgl. Anm. 3 sowie Köchel-Verzeichnis III; A. E. Cherbuliez „Zwei Passauer handschriftliche Klavierauszüge . . ." (Ber. über die musikwiss. Tagung der Int. Stiftung Mozarteum in Salzburg, hg. v. E. Schenk, Leipzig 1932, S. 150 ff.); G. Breazul „Die ersten Mozart-Aufführungen in Rumänien" (1942; ungedr.).

anschaulich genug die Eindringlichkeit, mit der diese Märchenoper in das Bewußtsein der Allgemeinheit gedrungen war, dergestalt, daß man sie mit Problemen versah, die sie garnicht in sich trägt. Zum künstlerischen Problem aber wurde der „Don Giovanni", um dessen Idee und Aufführungspraxis sich die Besten bemühten (von Goethe bis Wagner). Auffällig ist, daß dem gegenüber auch im 19. Jahrhundert der „Figaro" wesentlich im Hintergrund blieb, von den anderen Opern ganz zu schweigen (München lernte z. B. den „Schauspieldirektor" erst 1847 kennen)[9].

Umso bemerkenswerter erscheint das heutige Entwicklungsbild[10]. Es bekundet einerseits, in welcher Weise sich die Reihenfolge der historischen Gruppierung geändert hat; andererseits zeigt es eine wesentliche Vervollständigung des Repertoires durch Einbeziehung der Jugendwerke Mozarts. Die statistische Untersuchung der Pflege der Mozart-Opern im Rahmen des deutschsprachigen Theaterbetriebes der letzten zehn Jahre (1932/33 bis 1942/43) ergibt die beachtliche Gesamtsumme von 9938 Aufführungen mit fünfzehn Werken[11]. An erster Stelle steht der „Figaro" mit 2653 Aufführungen[12], an zweiter die „Zauberflöte" mit 2328, an dritter die „Entführung" mit 1692, an vierter erst „Don Giovanni" mit 1260. Während die im historischen Bild führende „Zauberflöte" nur um rund 300 Aufführungen unter dem „Figaro" steht, ist der Abstand des „Don Giovanni" um rund 1400 Aufführungen (d. h. um mehr als ein Vierfaches der „Zauberflöte") beträchtlich. Aus der zahlenmäßig sachlichen Aufreihung läßt sich am deutlichsten der Grad der „Popularität" der Mozart-Opern ablesen:

---

[9] Vgl. Valentin „179 Jahre . . ." (a. a. O. S. 93).

[10] Vgl. Valentin „Mozartpflege in Zahlen" (Deutsche Musikkultur, VI. Jahrg., Heft 2/3, Juni/September 1941), S. 79 ff.

[11] Vgl. Wilhelm Altmanns Opernstatistiken in AMZ (1933/42); „Deutscher Bühnenspielplan" (Jahrgang 47; Berlin 1942/43), Valentin a. a. O. und Blume a. a. O. Die angegebene Gesamtzahl würde sich noch erhöhen, wenn man die Balletts, unechten Mozartwerke und Bearbeitungen hinzuzählen würde.

[12] Einen erheblichen Anteil haben die KdF-Wehrmachtstourneen des Deutschen Veranstaltungsdienstes Berlin. Nicht einbezogen in die Gesamtzahl aller Mozart-Aufführungen sind Festspiele (Salzburg, München, Cannstatt usw.), Marionettentheater (Salzburg, München usw.) u. ä.

1.	Figaro	2653
2.	Zauberflöte	2328
3.	Entführung	1692
4.	Don Giovanni	1260
5.	Cosi fan tutte	875
6.	Bastien und Bastienne	357
7.	Schauspieldirektor	260
8.	Finta giardiniera (Gärtnerin aus Liebe)	228
9.	Idomeneo	148
10.	Titus	75
11.	Apollo und Hyacinth	34
12.	Il re pastore	11
13.	Zaide	10
14.	Oca del Cairo (Gans von Kairo)	7
15.	Finta semplice	4

Demzufolge gehören „Figaro“ und „Zauberflöte“ zu den Standardwerken; in erheblichem Abstand folgen „Entführung“ und „Don Giovanni“, wohingegen die fünfte der sogenannten Meisteropern, „Cosi fan tutte“, um rund vierhundert Aufführungen noch hinter dem „Don Giovanni“ steht, d. h. nur fast um die Hälfte die Aufführungszahl der „Entführung“ erreicht und nur ein Drittel etwa der der „Zauberflöte“. Zu einer zweiten Gruppe kann man jene Werke zusammenfassen, deren Aufführungszahl sich über fünfzig und unter fünfhundert bewegt. An der Spitze stehen die beiden Einakter „Schauspieldirektor“ und „Bastien und Bastienne“. Überraschend ist die Summe, die sich aus den Aufführungszahlen der „Finta giardiniera“ ergibt, ein anteilmäßig erfreuliches Resultat, das wohl der Bearbeitung Siegfried Anheißers zu verdanken ist und noch gesteigert zu werden verdiente. Demgegenüber ist die geringe Zahl der „Idomeneo“-Aufführungen betrüblich und steht geradezu im Widerspruch zu der Fülle der Bearbeitungen (Strauß, Wolf-Ferrari, Meckbach, Göhler, Rother), die das durchaus lebenskräftige frühe Meisterwerk dem Spielplan wieder heimisch machen sollten; es ergibt sich hierbei die Frage, ob nicht des Guten zuviel getan sei, da jede neue Bearbeitung nach anderen

	1932/33	1933/34	1934/35	1935/36	1936/37	1937/38	1938/39	1939/40	1940/41	1941/42	1942/43
Apollo und Hyacinth	—	—	—	—	—	—	—	—	—	17	17
Bastien und Bastienne	4	14	20	6	11	9	5	17	43	205	19
Cosi fan tutte	41	47	49	62	76	75	59	31	87	276	72
Don Giovanni	55	79	98	138	128	94	90	49	114	243	172
Entführung	114	96	98	196	130	128	136	70	117	341	266
Figaro	195	194	192	233	192	162	175	241	240	466	363
Finta semplice	4	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Gärtnerin	6	—	21	45	43	8	11	18	14	37	25
Gans von Kairo	—	—	—	—	—	—	—	—	—	7	—
Idomeneo	14	—	—	1	1	1	5	6	3	97	20
Il re pastore	2	—	—	—	—	—	—	—	—	9	—
Schauspiel-direktor	14	21	17	6	6	4	—	9	22	124	37
Titus	—	4	—	1	6	1	—	—	11	45	7
Zaide	—	—	—	1	1	3	5	—	—	—	—
Zauberflöte	192	186	212	162	148	144	248	202	195	421	218
	641*	641**	707	851	742	629	734	643	846	2288	1216

* Altmann a. a. O. 1933 Nr. 41, S. 494 fälschlich 691.

** Altmann a. a. O. 1934 Nr. 37, S. 499 fälschlich 531.

Gesichtspunkten geschaffen ist, was naturgemäß eine Verwirrung hervorrufen muß, sodaß sich am Ende ein beziehungsloses, wenn nicht gar in „Konkurrenz" stehendes Nebeneinander auftut, das dem Werk selbst alles andere als zuträglich ist. Immerhin: die Tatsache, daß der „Idomeneo" überhaupt zur Debatte steht, kann als solche nicht hoch genug eingeschätzt werden. Nur müßte die Entwicklung — ebenso wie bei „Titus", dessen Wiedererweckung ein Hauptverdienst Wilhelm Meckbachs ist — in stetigere Bahnen gelenkt werden, um zum nachhaltigen Erfolg zu führen. Das gilt vor allem auch für die „Nachzügler"-Gruppe, die dritte, die „Apollo und Hyacinth" (in den Bearbeitungen von Schleiffer und Tenschert) führt; das sporadische Auftreten dieser Werke ist zunächst nur als zaghafter Ansatz einer Beschäftigung mit jenen Bühnenschöpfungen Mozarts zu betrachten, die bisher als „historisch" abgestempelt waren. Der mutige und gläubige Einsatz könnte auch hier wohl noch Wundertaten vollbringen.

Das Gesamtbild wird aufschlußreich, wenn wir es in seiner inneren, nach Jahren geordneten Entwicklung verfolgen:

(Siehe vorstehende Seite.)

Höhepunkte zeigen sich demnach in den Spielzeiten 1935/36, 1940/43, wobei eine stetig anhaltende Steigerung zu beobachten ist. Höchst erfreulich ist, daß der Widerhall des Mozart-Jahres, das den Gipfel bildet, so lebhaft war, daß die Spielzeit 1942/43 eine Zahl erreichte, die — mit Ausnahme eben des Mozart-Jahres — nie zuvor verzeichnet werden konnte.

Die in den oben genannten Zahlen zum Ausdruck gebrachte Entwicklung wird jedoch erst lebendig, wenn man sie in das Vergleichsverhältnis zum allgemeinen Opernbetrieb bringt. Dabei offenbart sich, daß Mozart fast durchweg eine „konstante Größe" darstellt, d. h. in der Reihenfolge der meistgespielten Komponisten nahezu immer an derselben, der fünften Stelle steht (mit Ausnahme der Spielzeiten 1933/34, 1941/42, 1942/43):

1932/33	1933/34	1934/35	1935/36
1. Wagner	1. Wagner	1. Wagner	1. Wagner
2. Verdi	2. Verdi	2. Verdi	2. Verdi
3. Puccini	3. Lortzing	3. Lortzing	3. Puccini
4. Lortzing	4. Puccini	4. Puccini	4. Lortzing
5. Mozart	5. Strauß	5. Mozart	5. Mozart
6. d'Albert	6. Mozart	6. Strauß	6. Weber

1936/37	1937/38	1938/39	1939/40
1. Wagner	1. Verdi	1. Wagner	1. Verdi
2. Verdi	2. Wagner	2. Verdi	2. Wagner
3. Puccini	3. Lortzing	3. Lortzing	3. Lortzing
4. Lortzing	4. Puccini	4. Puccini	4. Puccini
5. Mozart	5. Mozart	5. Mozart	5. Mozart
6. Weber	6. Strauß	6. Strauß	6. Weber

1940/41	1941/42	1942/43
1. Verdi	1. Mozart	1. Verdi
2. Puccini	2. Verdi	2. Puccini
3. Wagner	3. Puccini	3. Mozart
4. Lortzing	4. Lortzing	4. Lortzing
5. Mozart	5. Wagner	5. Wagner
6. Weber	6. Rossini	6. Humperdinck

Nach dem Gesamtbild berechnet, d. h. unter Einbeziehung aller Werke, die in den einzelnen Spielzeiten zur Aufführung kamen — von durchschnittlich jeweils 58 Komponisten — sind folgende Hundertsätze festzustellen, die das Verhältnis noch greifbarer veranschaulichen:

1932/33	Mozart an 5. Stelle :	6,9 v. H.	
1933/34	Mozart an 6. Stelle :	5,5 v. H.	(Strauß-Jahr!)
1934/35	Mozart an 5. Stelle :	6,3 v. H.	
1935/36	Mozart an 5. Stelle :	7,9 v. H.	
1936/37	Mozart an 5. Stelle :	6,7 v. H.	
1937/38	Mozart an 5. Stelle :	5,8 v. H.	
1938/39	Mozart an 5. Stelle :	6,5 v. H.	
1939/40	Mozart an 5. Stelle :	6,1 v. H.	
1940/41	Mozart an 5. Stelle :	6,8 v. H.	
1941/42	Mozart an 1. Stelle :	17 v. H.	(Mozart-Jahr!)
1942/43	Mozart an 3. Stelle :	11,3 v. H.	

Eine Darstellung der Gesamtentwicklung der Pflege des außertheatralischen Schaffens Mozarts[13] ist ungemein schwieriger als die der Opernpflege. Schon das Zahlenverhältnis der zum Vergleich dienenden Werke anderer

[13] Vgl. Valentin a. a. O.

Komponisten verschiebt sich wesentlich gegenüber dem des Theaterlebens. Während das Theater stets gewisse gleichbleibende Werke als Grundlage aufzuweisen hat, treten zu denen des Konzertlebens, das weiter verzweigt ist, wechselnde Neuheiten. Eine ziffernmäßige Fixierung ist ohnedies kaum bis ins Letzte vorzunehmen, da ja außer den öffentlichen Konzertinstituten zahlreiche Privatunternehmen, auch reine Privatkreise usw. am Musikleben beteiligt sind. Einen Beweis liefern die im Mozartjahr 1941 durchgeführten Veranstaltungen, deren Programme eine Reihe von Veranstaltern nennen, deren Initiative nicht unberücksichtigt gelassen werden dürfte[14]. Denn außer den Konzertveranstaltungen der staatlichen und städtischen Institute sowie der NSG „Kraft durch Freude" haben wir eine nicht minder große Zahl von Veranstaltungen, die in Betracht gezogen werden müssen. Der Einblick in die deutschen Konzertfolgen des Mozart-Jahres bezeugt uns den hohen Stand eines Musiklebens, das bis in den kleinsten Marktflecken ausgedehnt ist[15]. Hinsichtlich der Mozartpflege ist zu sagen, daß besonders in der abgelegenen stillen Arbeit das Werk Mozarts eine ausschlaggebende Rolle spielt.

Nachstehende Tabelle ist ein Versuch, der nur auf der durchschnittlichen Zahl der in den Sinfoniekonzerten aufgeführten Mozart-Werke innerhalb der letzten zehn Jahre beruht, d. h. es ist auf die Kammermusik vollständig verzichtet worden, während andererseits die Programme der Konzertinstitute der großen und mittelgroßen deutschen Städte — und zwar immer derselben — herangezogen wurden. Danach behauptet Mozart meist den dritten Platz (mit Ausnahme der Spielzeiten 1934/35, 1938/39, 1941/42, 1942/43). Bemerkenswert ist, daß im Gegensatz zum Opernspielplan im Konzertleben die Mozartpflege nach dem Höhepunkt des

---

[14] Dem Präsidenten der Reichsmusikkammer, Prof. Dr. Dr. Peter Raabe, sei an dieser Stelle nochmals Dank gesagt, daß er die Bitte um Einsendung von Mozartprogrammen an das Zentralinstitut für Mozartforschung am Mozarteum nachdrücklich unterstützt hat. Leider konnte die reiche Mozartpflege des Reichsrundfunks in und nach dem Mozartjahr nicht statistisch erfaßt werden.

[15] Wehrmachtskapellen in den abseitigsten Fliegerhorsten, Schulen in kleinen Städten, ja, Dörfern, Privatmusiklehrer usw. haben Programme eingesandt, die bedingungslose Bewunderung verdienen. In diesem Zusammenhang sei auf das vorbildliche Mozartjahr-Programm der Stadt Augsburg hingewiesen.

Jubiläumsjahres 1941 einen erheblichen Rückgang zu verzeichnen hat. Das Bild ist folgendes:

1932/33	1933/34	1934/35	1935/36
1. Brahms	1. Beethoven	1. Beethoven	1. Beethoven
2. Beethoven	2. Strauß	2. Brahms	2. Brahms
3. Mozart	3. Bach / Mozart	3. Bach	3. Mozart
4. Bach	4. Reger	4. Strauß	4. Bach
		5. Mozart	
		6. Bruckner / Reger	

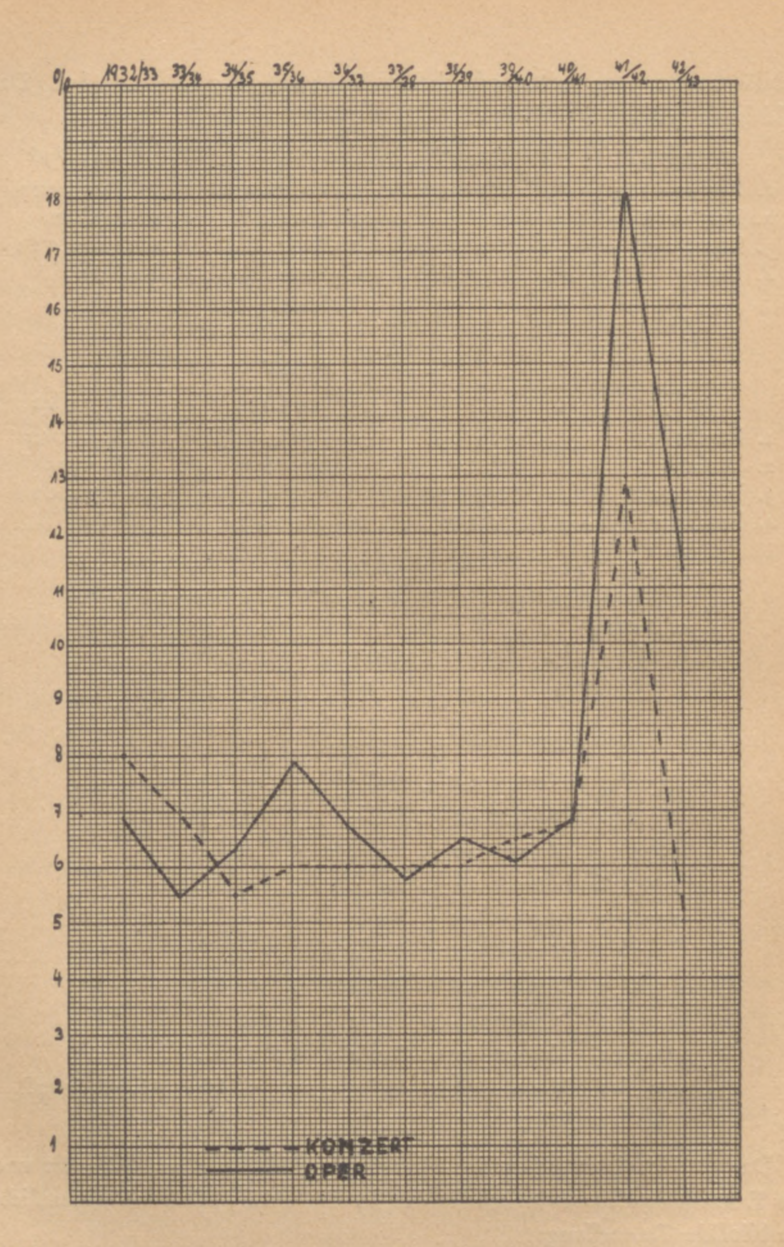
1936/37	1937/38	1938/39	1939/40
1. Beethoven	1. Beethoven	1. Beethoven	1. Beethoven
2. Brahms	2. Brahms	2. Brahms	2. Brahms
3. Mozart	3. Mozart	3. Strauß	3. Mozart
4. Bruckner	4. Bruckner	4. Mozart	

1940/41	1941/42	1942/43
1. Beethoven	1. Mozart	1. Beethoven
2. Brahms	2. Beethoven	2. Brahms
3. Mozart	3. Brahms	3. Bach
	4. Bruckner	4. Mozart
		5. Bruckner

Im Hundertsatz ausgedrückt ergibt sich:

1932/33	Mozart an 3. Stelle :	8 v. H.	
1933/34	Mozart an 3. Stelle :	7 v. H.	
1934/35	Mozart an 5. Stelle :	5,5 v. H.	
1935/36	Mozart an 3. Stelle :	6 v. H.	
1936/37	Mozart an 3. Stelle :	6 v. H.	
1937/38	Mozart an 3. Stelle :	6 v. H.	
1938/39	Mozart an 4. Stelle :	6 v. H.	
1939/40	Mozart an 3. Stelle :	6,5 v. H.	
1940/41	Mozart an 3. Stelle :	6,8 v. H.	
1941/42	Mozart an 1. Stelle :	13 v. H.	(Mozart-Jahr!)
1942/43	Mozart an 4. Stelle :	5 v. H.	

Das Verhältnis zwischen der Mozartpflege in Oper und Konzert und die Entwicklungskurve innerhalb der letzten zehn Jahre veranschaulicht die bildliche Darstellung:



%
1932/33
33/34
34/35
35/36
36/37
37/38
38/39
39/40
40/41
41/42
42/43
18
17
16
15
14
13
12
11
10
9
8
7
6
5
4
3
2
1
KONZERT
OPER

Ein geschichtlicher Überblick über die außertheatralische Mozartpflege ist noch mehr als die theatralische von der Lokalforschung abhängig. Die Anfänge sind am schwersten zu ermitteln, es sei denn, es handle sich um Städte, in denen Mozart selbst als sein eigener Interpret hervorgetreten ist, wie z. B. Salzburg, München, Augsburg, Wien, Leipzig (1789). Der Beginn der öffentlichen Musikpflege ist durchaus nicht einheitlich anzusetzen. Dazu kommt, daß in der Frühzeit der Musikliebhaber einen erheblichen Anteil an der Entwicklung hatte, d. h. der Weg in die Öffentlichkeit über die Hausmusik bzw. auch die kirchenmusikalische und gesellschaftliche Pflege ging[16]. Auf alle Fälle läßt sich von einer Systematik erst nach 1800 sprechen. Auch in diesem Falle bedurfte es der Initiative der einzelnen Persönlichkeit, vor allem im Hinblick auf Mozart. Es sei nur erinnert an A. E. Müller in Magdeburg, D. G. Türk in Halle[17], Zelter in Berlin („Requiem" 1800)[18], Josef Ignaz Schnabel in Breslau[19], Schicht in Leipzig[20], wo allerdings bereits 1782 die erste Spur zu finden und der Auftrieb der Mozartpflege, wohl im Nachklang zu Mozarts Besuch in der Bachstadt, auf das Jahr 1790 zu datieren ist. Ein Beispiel der „privaten" Initiative bietet Forkel in Göttingen, der in den akademischen Konzerten Mozart zur Aufführung brachte. Leider ist in den seltensten Fällen festzustellen, welche sinfonischen oder kammermusikalischen Werke zur Wiedergabe kamen. Aber die sich herausschälende Popularität einiger Werke bezeugt, daß diese von Anfang an im Vordergrund standen. So ist es auch geblieben. Ein Blick in die Konzertprogramme zeigt, daß z. B. von Mozarts rund fünfzig Sinfonien drei „fortlaufend" gespielt werden, und zwar — in der Reihenfolge der Aufführungszahl —: g-moll (K.V. 550), C-dur („Jupiter", K.V. 551), Es-dur (K.V. 543); den nächsten Grad der Beliebtheit erreichen die in D-dur („Prager", K.V. 504), D-dur

[16] Vgl. Eberhard Preussner „Die bürgerliche Musikkultur" (Hamburg 1935).

[17] Vgl. Anmerkung 3 und 7.

[18] Vgl. Georg Schünemann „Die Singakademie zu Berlin 1791—1941" (Regensburg 1941), S. 24.

[19] Vgl. G. Münzer „Beiträge zur Konzertgeschichte Breslaus am Ende des vorigen und Anfang dieses Jahrhunderts" (ZfMG 1890 II), S. 209.

[20] Vgl. Hans-Joachim Nösselt „Das Gewandhaus-Orchester" (Leipzig 1943), S. 106.

(„Haffner", K.V. 385), A-dur (K.V. 201), allerdings bereits in erheblichem Abstand. Dasselbe gilt von den Violinkonzerten: von den sechs Werken werden nur zwei gespielt (K.V. 218, 219), von den Quartetten usw. gilt ähnliches. Geradezu „populär" ist unter den Serenaden die „Kleine Nachtmusik" (K.V. 525). Der Begriff „Beliebtheit" ist hier nicht nur auf den Empfangenden, sondern in höherem Maß auf den Gebenden auszudehnen. Denn: wie soll ein anderes Werk Mozarts beliebt werden, wenn es nicht bekannt ist? Ganz selten finden sich „unbekannte" Mozartwerke (meist in kleineren Städten). Das ist bedauerlich und bedürfte nur einer eindringlicheren Kenntnis des Gesamtwerks (das ja 626 K.V.-Nummern enthält, demgegenüber etwa ein Dutzend aufgeführter Konzertwerke in keinem Verhältnis steht). Hier liegen noch Aufgaben, die weder „historistisch" sind, noch an „Wiederbelebung" erinnern. Wer Mozart kennt, weiß, daß hier ein Schatz aufgehäuft ist, nach dem nicht einmal gegraben zu werden braucht, da er offen und jedermann — auch den Interpreten — zugänglich ist.

Das sachliche, möglichst kommentarlos wiedergegebene Bild der Mozartpflege, die sich insgesamt in stetem Aufstiege befindet, zeigt, in welchem Maße und in welcher Entwicklungsform das Werk Mozarts Allgemeingut geworden ist, zeigt zugleich aber auch, welche Aufgaben noch zu lösen und welche Pflichten noch zu erfüllen sind.



Berichtigung.

Zu S. 262: Bei der zeichnerischen Darstellung der Opernkurve ist ein Irrtum unterlaufen, der aus dem Text S. 259 ersichtlich ist. Der prozentuale Anteil der Opern Mozarts am Opernspielplan 1941/42 beträgt nicht 18 v. H., sondern, wie aus S. 259 hervorgeht, 17 v. H.

5.40